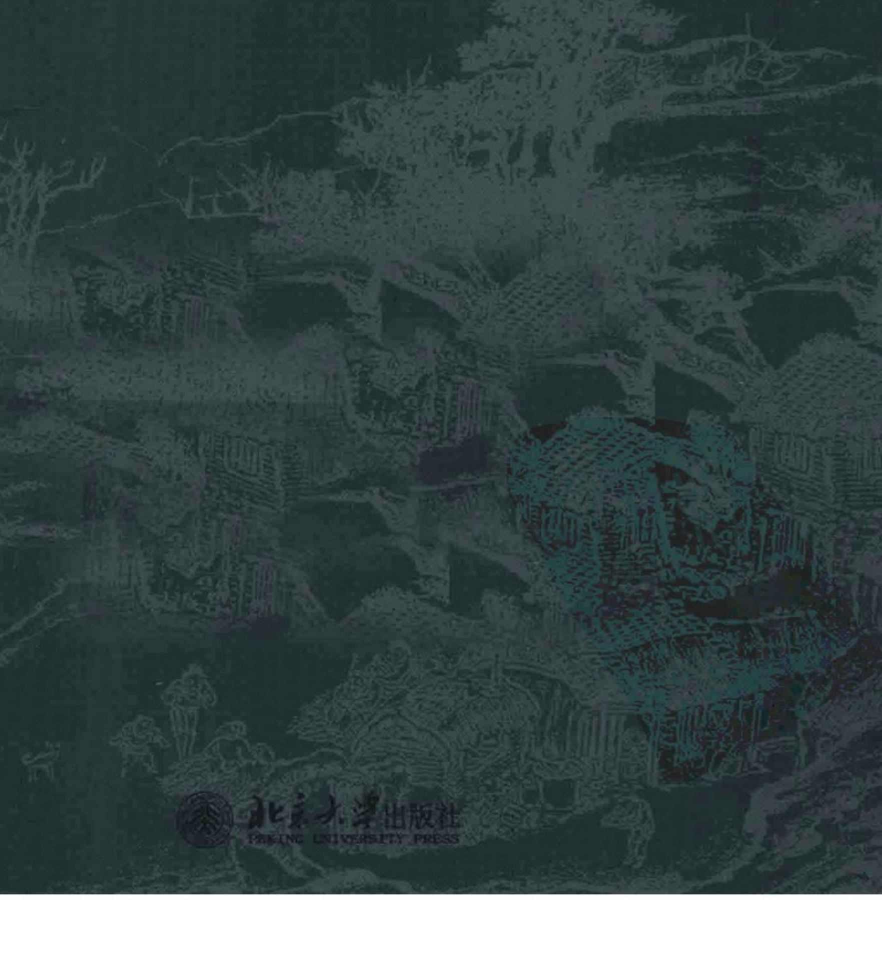
陈伯海 著

文学史与文学史学



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

博雅文学论丛 · 邃密书系




ISBN 978-7-301-19785-1

9 787301 197851 >

定价：49.00元

陈伯海 著

文学史与文学史学



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

文学史与文学史学/陈伯海著. —北京:北京大学出版社,2012. 1

(博雅文学论丛·邃密书系)

ISBN 978-7-301-19785-1

Ⅰ.①文… Ⅱ.①陈… Ⅲ.①中国文学-文学史-研究 Ⅳ.①I209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 237857 号

书　　　名:文学史与文学史学

著作责任者:陈伯海　著

组 稿 编 辑:徐丹丽

责 任 编 辑:梁　雪

标 准 书 号:ISBN 978-7-301-19785-1/I·2413

出 版 发 行:北京大学出版社

地　　　址:北京市海淀区成府路 205 号　100871

网　　　址:http://www.pup.cn　　电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn

电　　　话:邮购部 62752015　发行部 62750672　出版部 62754962

编辑部 62752022

印　刷　者:三河市博文印刷厂

经　销　者:新华书店

650mm×980mm　16 开本　28.5 印张　410 千字

2012 年 1 月第 1 版　2012 年 1 月第 1 次印刷

定　　　价:49.00 元

目　录

第一部　宏观视野下的中国文学史

第二部　从文学史到文学史学

第一部

宏观视野下的中国文学史

引言　宏观的世界与宏观的研究[①]

问题的提出

对于爱好文学的人来说:“文学史”并不是一个陌生的名词,把它看成由文学总体进程所构成的历史运动,大概是能够得到众人首肯的。但若进一步追询,这一历史运动的具体内涵是什么,或者说,所谓文学总体进程究竟由哪些方面构成,则并不那么容易回答。在很长一段时间内,文学史被单纯处理为文学家的历史,写史就是为一个个文学家立传,因而作家生平的考订、思想的介绍、创作经历的论述和作品的分析,便占据着一部文学史的主要篇幅,其他材料(如社会背景、文化氛围、文学思潮、流派、影响等)仅只是带过而已。读着这样的文学史著作,我们仿佛走进了长长的画廊,一眼望不到头的画壁上挂满一幅幅人物肖像,有的尺寸放大,有的尺寸缩小,有的工笔细描,有的粗线勾勒,虽然各有姿态,看多了也难免感觉雷同。人们不禁要问:难道这就是文学史研究的全部内容?难道这就是文学史工作的意义所在?

我决无意于否定作家、作品的研究。作家、作品是文学史的细胞,文学史便是作家、作品的总和;从具体作家作品入手来考察文学史的历史流变,自是顺理成章的事。但是,正如同生物体并不能还原为各个细胞的堆积,而要由细胞形成器官,器官形成系统(循环系统、消化系统

① 按:“宏观视野下的中国文学史”原系独立的书稿,以《中国文学史之宏观》题名,由中国社会科学出版社1995年出版,现收入本书第一部。其间附录各篇均属原书稿以外的文章,因其内容可与书稿相参证而案插安置于此。

等),作为有机建构的文学史,也不能归结为单个作家作品的迭加,尚须努力探求隐藏于作家背后的贯串线索,包括作家群的构成、流派风格的演变、思潮的起伏兴替、体式的迁易转换,以至于文学与社会生活、时代精神、民族传统、世界文明诸方面的交互作用,由小范围的组合进入较大范围的组合,由局部性组合进入全局性组合,藉以把握文学的总体进程和历史运动。这样呈现在我们面前的景象,才不会是接缀起来的一肢一节、一毛一发,而成为血液周流、气脉贯通的活生生的机体,也才有可能由此揭示其内在的逻辑联系和规律性。我国史学界老祖宗司马迁标榜"究天人之际,通古今之变,成一家之言"的论史宗旨①,西方大哲学家黑格尔主张"将哲学史认作一个有机的进展的全体,一个理性的联系,唯有这样,哲学史才会达到科学的尊严"②,说的都是这个道理。这也应该是我们对待文学史工作的基本态度。

兴起于20世纪80年代中叶的中国文学史宏观研究,正是以上述认识为出发点的。它把人们的注意力从文学家的传记,引向了更为广阔的空间,于是,隐藏于具体人事背后的那个宏观世界的图景,便突现在我们眼前,召唤着我们去加以认真思考和表现。这样一种研究视野的转移,同时也是研究观念和方法的转变。不同于具体人事和文字考订上的谨毛辨发的工夫,面对宏观范围的历史运动及其诸方面联系,需要建立起一种宏观的整体的思维和与之相适应的研究方法,方足以实现有效的概括。这些便构成了宏观研究的特点,也正是它被视以为近年来文学史领域新动向的缘由。

诚然,就文学现象进行宏观的观照,并不是什么全新的课题。以文学史研究工作自身的进展而言,走向宏观是一个自然的趋势。人对事物的认识,总是由个别逐渐上升到一般,由分析逐渐趋于综合的;一个时期的微观研究积累多了,必然会出现向宏观跃进的需求。二千五百年前,孔子就曾在总结诗教传统的基础上,作出"诗三百,一言以蔽之,

---

① 见司马迁《报任少卿书》,载中华书局1962年版《汉书·司马迁传》。

② 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷第12页,商务印书馆1981年版。

曰'思无邪'"①的判断,算得上原始的宏观研究。两汉时期的诗论家,更进一步提炼出"六义四始"、"美刺正变"等一整套概念,有了系统的理论纲领。此后,像刘勰用"本乎道,师乎圣,体乎经,酌乎纬,变乎骚"②来反映先秦以至他那个时代的文学变迁,钟嵘以国风、小雅、楚骚三源给汉魏晋宋齐梁的五言诗分门别派,下而及于张戒、严羽、高棅、叶燮等人,莫不自出手眼地就一朝或几朝文学现象加以综述,更不用说近现代学术史上的开创者王国维、鲁迅、闻一多诸大师了。从这一点上讲,中国文学史的宏观研究不仅"古已有之",且称得上"统绪不坠"。但要看到,由于历史条件的限制,古人所作的宏观概括,虽有其不可磨灭的精到处,毕竟带有很大程度的直观色彩,同今天需要的宏观研究不是一码事。今天的宏观研究来自对以往一段时间应用知性分析方法处理文学现象的反思,它有着明确的历史观念和自觉的追求目标,并试图建立起相应的科学方法和研究体系,这都有别于它的前驱,从而使它获得了一种新的属性。

还要看到,宏观研究在20世纪80年代中期得到特别有力的推进,又跟我国社会变革发展的大形势有关。"四化"与改革事业的深入展开,把建设现代化的民族心理、民族文化的任务提上议事日程,而新文化的建构又离不开文化传统的批判继承。文学是民族心灵的结晶,一部中国文学史便是中华民族之魂动荡变化的写照,它映现着我们民族的喜怒哀乐、好恶爱憎,昭示着我们民族对生活、对美的理想和感受生活、创造美的才能。研究中国文学史的目的,也正是要从中发掘民族的心理素质,探讨民族的审美经验,把握在这种审美心灵支配下的民族文学传统生成和演进的规律,藉以指导文学与社会生活的未来运行。一句话,怎样认识我们民族的传统精神与审美文化,又怎样在新形势下发展和改造这一传统,便是时代向文学史研究工作者提出的大课题。而要解答这个课题,单凭一字一句的诠说、一诗一文的解析以及一人一事

① 《论语·为政》,《十三经注疏》本《论语注疏》卷二。

② 刘勰《文心雕龙·序志》,范文澜《文心雕龙注》卷十,人民文学出版社1958年版。

的考订、评判，显然是不够的，必须对全部文学史作连贯的思考与整体的综合，这就需要改换研究的着眼点，超越个别事象，进入宏观层面。据此，宏观研究不光是对象范围的扩大，更其是研究意识的更新，它可以说是社会变革形势推动下现代意识渗入历史传统的重要表征。与此相关联，学术界同时兴起的另外几股思潮，也促成了宏观视野的开拓。一是文学新观念、新方法的讨论，它把现代西方文艺理论批评的各个流派和哲学、社会学、心理学、语言学、文化人类学以及自然科学的种种观念与方法引进文学界，为打破固有的研究模式贡献了多样化的选择机制，也为文学史观念和方法的更新提供了启示。二是"文化热"的出现，它立足于文化整体的反思，促使人们将文学、艺术、哲学、宗教、道德、法律乃至各种习俗、心理、制度、器用作为一个有机的文化系统加以观照，沟通了文学史与各个社会文化领域间的渠道。三是比较文学的复兴，而且侧重在中外文学现象和文学思想的比较研究上，为本民族文学的再认识树立了新的参照系。这几股思潮虽然都来自文学史以外的学科，却从不同的侧面施加影响于文学史的研究意识，加速了宏观研究由孕育至分娩的过程。

以上叙述表明，中国文学史之走向宏观，固属题中应有之义，而亦是多种因素交织下的产物。学科自身发展的需要是其内在种因，社会变革的大形势是其现实土壤，外学科的交叉影响则起了灌溉与施肥的作用，几方面条件互相配合，终于萌生了这样一枝新芽。从这里也可以说明它的重要性。宏观研究将文学史由狭小的天地里解放出来，使之有可能从个别事象的记录与整理，上升到一般原理的概括推求，而只有到达这一步，文学史才称得上是一门科学（真正意义上的人文科学），才算完成了自己的使命。宏观研究又促使人们将一民族的文学与他民族乃至世界各民族的文学联系起来考察，将文学现象与各种社会文化现象联系起来考察，将文学史与文学理论联系起来考察，从而有助于总体文学观念的形成以及文学史与其他学科之间的交互渗透。归根结蒂，宏观研究还适应了我们国家改革与开放的大形势，它将为民族心理的自我认识与改造，为民族文化的推陈出新，提供不可或缺的借鉴。作为文学史研究工作的新动向，它会有广阔的前途和深远的影响，是可以预期的。

问题的界说

为了对文学史宏观研究能有一个比较明晰的概念，我想，就其对象、范围、层次、结构、方法、理论模式以及学科地位与作用等问题作一番界定，或许不无意义。

先说研究的对象与范围，这就是要划清宏观与微观之间的界限。大家知道，宏观与微观本来是物理学上的一对范畴，通俗地讲，宏观物体一般指我们日常生活中可以直接观察到的事物，微观物体则指分子、原子以下层次的物质构造。这对范畴后来移植到社会科学领域，有所谓宏观经济、微观经济之类说法，现在又借用于文学史研究。文学史上的宏观与微观该怎样划分呢？目前并没有统一的意见，有人还主张在宏、微之间设立中观这一层面（三分法），甚至建议在宏观之上更划出哲学观的层面（四分法），都有一定道理。为简便起见，我仍然采用宏观与微观两分法。考虑到宏观研究原是针对以往文学史著述偏重在单个作家作品的考释与诠评、缺乏综合贯通的手眼而提出来的，我认为，就从此处划分疆界，将超越个体作家作品课题范围的综合性研究归入宏观范畴，似比较适宜。据此，宏观研究本身又包含了众多的层次与侧面，从作家群、文学社团与流派、文艺思潮与文艺运动、风格与体式之类变迁，直到一时代、一民族文学的总体概括和各时代、各民族文学的比较分析，都属于它的研究范围。这里有一个由低而高的系列结构，相互间存在密切的联系和内在的推移。看不到这一点，把标准定得过高，以为只有有关文学史全局的大题目才算宏观研究的想法，容易导致忽视基础宏观现象的考察，并不利于其健康的成长。

明确了宏观研究的范围，可以进一步来找寻它的基点，也就是由微观进入宏观层面的结合点。如上所述，微观研究以考订和解析单个作家作品为主要任务，那末，超越这一限界的宏观研究，其基本立足点又该放在什么地方呢？可以有多样化的选择。作家群（包括社团）可能是最切近的单位，但群体的结成有时基于地缘、人事上的组合，未必具有倾向上的严格一致性。文学流派也许是意义更为确定的单位，但流

派的产生往往是文学创作发达、成熟的征兆,不是每个时期都有明显的流派分野,所以还缺乏普遍有效性。文学思潮大概是更广泛适用的单位,任何时候文学现象的流变都蕴含着思潮的涨落交替,它也不需要象作家群、流派那样取得比较固定的显影,不过特定的思潮又是以什么作为它的内在尺度,或者说不同思潮之间应该怎样划分它们的限界,则又成了疑难之点。我在想:科学哲学上有所谓"范式"的概念,把特定时期科学研究实践中设置的一套原理、规范、例证、符号体系及其内蕴的思维定势,归结为一种型态,用以显示这一阶段科学发展的基本趋势;范式的突破与转换,则标志着科学理论和方法的更替。那末,文艺学上有没有可能也建立起某种文学的"范式"(如"意象结构"、"风格型态"之类),作为特定文艺思潮的内在标尺,从而构成文学史在宏观层面演进的基本环节呢?这还需要作进一步研讨,同时不排斥以作家群、社团、流派等其他单位为基点,来建构宏观的文学史。

基点既已确立,由此上窥,又可以划出宏观研究的不同层次,把握它的整个结构。大体上说,这一结构体系由三大层次组成:有关各别作家群、社团、流派、思潮乃至文学"范式"的考察,属最低层,是宏观文学中的个体研究;就两个以上的上述单位间的联系、比较、承递、转换等论述,属中间层,是宏观文学中的群体研究;而对于一时代、一民族甚至更大范围的文学现象作出概括,则属于高级层,是宏观文学中的总体研究。每个层次内部还可以有更细致的划分,如同属总体研究,就有以一时代文学现象(时代跨度又会有差异)、几个时代文学关系、整个民族文学传统、不同民族文学比较乃至一般文学史原理原则为探讨对象的区别。个别、特殊与一般之间的关系,在这里也是相互推移、彼此转化的。以上还只是就宏观文学史构成的主干而言,其实文学现象的各个侧面(主题、题材、结构、语言、方法、风格、体式、审美情趣等),也都可以分别纳入宏观研究的范围,成为整体结构中的有机组成部分。至于文学现象与各种社会文化现象的关联,理所当然地要纳入宏观研究的视野,更无须多言。

再说一说研究方法。方法和对象分不开,宏观研究既然在对象上起了变化,方法自不能不有所更张;如果仅仅是课题范围的放大,具体

做法上仍然把对象割裂开来，作孤立的单项分析，也还是达不到宏观的目的。以往对作家作品的研究较多采用考证、训诂、评点、解析之类方法，在宏观式的观照中难以肩负主要责任（或可用作辅助手段），于是各种新的方法，如社会学方法、文化人类学方法、原型批评方法、历史哲学方法、比较文学方法、文史哲综合方法、结构主义方法、接受美学方法以及系统论、控制论、信息论方法等，便应运而生。这种种方法，有的从现代西方文艺思潮中引进，还须结合本民族文学批评的实际加以创造性应用；有的从其他人文学科乃至自然科学中嫁接过来，更有一个根据文学研究自身的特点进行加工改造的过程。但不论采用哪种方法，作为其深层结构的思维方式，则必须是整体综合的思维，它有别于那种"见木不见林"的知性分析方法和"囫囵吞枣"的直观思维，要求把文学的历史过程视以为一条奔流不息、通贯而难以切割的长河，一个由各要素、各局部按特定方式组合而成的有机进展着的整体，就其内部与外部、共时与历时、前因与后果诸种联系来加以立体式观照，作出比较全面与综合的把握。总之，"有机整体"的观念，可以说是宏观文学史的基本观念，各种研究方法都应该体现这一基本的原则，才有可能在处理复杂的文学现象时，有效地建立起宏通的视野。我们说宏观研究不仅是对象范围的扩大，更其是研究意识的转变，指的就是这样一种新观念、新方法的树立。

随着各种新方法的运用，宏观文学史研究必然要产生出一定的理论模式。对这一点，有人会不赞成，在他们看来，文学史的任务仅在于弄清事实，勾画历史的本来面貌，根本不需要什么模式。我的看法有所不同。弄清事实诚然是很重要的，不详细占有史料，便谈不上历史的总结。但史料并非史学的全部。姑无论史料不可能穷尽，复现历史原貌只是一种幻想，即使弄清了事实，把它们按编年方式排列起来，也未必能体现历史的内在联系，因为事物的表象与实质之间总有距离，不经过"去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里"的工夫，难以触及其内在的生命。所以在史料建设之外，还需要有史才和史识，特别是识见，作为一种理论洞察力，经常对历史现象的概括起着主导作用，是真正的史家所必不可少的。而识见的确立，又须以某种认知事物的方式为前提，

这就是我所谓的理论模式。凭藉这一模式,人们才能面对纷繁的现象材料进行整理加工,形成秩序,事物也才能被我们所认知。故严格说来,不具备模式的人是没有的,差别仅在于自觉追求还是被动接受特定的模式,以及所建构的模式是否比较合理。建国以来,我们在文学史研究上试图推行过几种模式,如现实主义与反现实主义相对立,民间文学主流,经济繁荣必然带来文学繁荣,阶级斗争直接推动文学发展等等,结果都不成功,这也是理论模式为人诟病的由头。但仔细分析一下,失败的原因恐还在于模式设置的不当。我们看以上这些命题,尽管内涵不一,思路上却有惊人的相似处,即都是从纵横交错、多向辐射的历史大系统中,割裂出两个单独的对应项来作线性推导,而置整个系统的有机联系、交感共振于不顾,这怎能不陷于片面、僵化乃至荒谬呢?因此,问题不在于回避模式,而在于用正确的观念为指导,寻求合理的模式,进行科学的总结。即便如此,文学史的理论模式也不会是单一的。由于各人从事研究的具体方法不同,进入宏观领域的角度不一,其观察条件和方式也有所差异。可以想象:社会学的模式不会等同于原型批评模式,比较文学的横向沟通也会有别于历史哲学的纵向演绎。模式的多样化,并不致于导致“此亦一是非,彼亦一是非”的相对主义,它们之间的“互补”,正好显示出文学现象的多姿多彩和宏观研究的阔大容涵。

由此便可进而说明宏观文学史在文艺学学科中的地位和作用。作为文学史的一个分支,宏观与微观是相辅相成的,前者以后者为基础,后者向着前者升华。但宏观研究在它自身由低而高的发展系列中,又愈来愈迫切地需要建构起特定的理论模式,不断地增长其内含的理论要素,从而使自身逐渐向着文学理论升华。待到宏观研究上升到一般文学史原理原则探讨的层面,它就已经摆脱了具体史料的直接羁绊,开始进入理论学科的领域,成为文学史学的研讨(有类于史学学科中的历史哲学)。这样的研讨属于“史”,也属于“论”,它是史论交界的产物,而肇端来自宏观史学中理论因素的渗入。因此,从某种意义上说,宏观研究又可看做由文学史向文学理论过渡的桥梁,它一头建基于作家作品的考订、分析,另一头则伸向了总体文学观,承上启下的作用是

很明显的。与此同时，作为史、论的综合体，宏观文学史还不可避免地要同哲学、美学、艺术学、文化学、心理学、语言学、社会学、历史学甚而至于某些自然科学发生交互影响，从这些学科里汲取思想方法和思想材料，也为它们提供借鉴，从而更增强了自身内容的丰富性和地位的复杂性。这些都是我们从事宏观研究所不应忽视的。

本书编写说明

现在来谈这本小书①的编写宗旨和内容结构。

本书的构想萌芽于20世纪60年代中叶，当时就曾想到要对一个特定范围的文学现象进行综合研究，藉以总结历史的经验，探索文学发展的规律性。不过那个设想还很粗略，无论就主观或客观方面而言，都不具备付诸实施的条件。"文革"结束后，这一考虑被重新拾掇起来，并逐渐酝酿成形。特别是80年代出现的"文化热"，将传统与现代化的关系问题突出地提了出来，更激励着我去认真考察民族文学的运行轨迹，思考它的历史命运；把思考所得整理出来，便有了这本小书。这就决定了本书的性质属宏观文学史中的总体研究，也就是把整个民族文学传统及其运行机制作为一个完整的对象来加以讨论，这样的工作是具有开拓性的。

在内容结构上，本书分上下两编。上编本体论部分，着重回答中国文学是什么的问题，涉及其社会与文化渊源、民族特质、演进脉络、语言文字功能以及与世界各民族文化的关系等方面；下编方法论部分，主要探讨中国文学怎样发展的问题，涉及发展的动因和动向、进化的内涵与形态以及自古迄今有关文学史观的演变诸方面。前一部分着眼于文学的民族传统，较多地取文化学的视角；后一部分偏重在文学的运行法则，更注意用历史哲学的方法。两者有所区别，但又是相互依存、相互渗透的，合在一起，便构成我对中国文学史的基本观念。

无庸置疑，从事上述课题研讨，要冒很大的风险，不仅因为中国文

---

① 按：指《中国文学史之宏观》一书，亦即本书第一部的正文部分。

学史研究中存在许多薄弱的乃至空白的环节,个人的学殖素养尤嫌不足,还由于当前现实生活和理论观念变化迅疾,人的思维方式需要不断调整,难以形成稳固的支点。这一切都给研究工作带来了困难,甚至会使研究成果轻易地转变为“明日黄花”。尽管如此,我还是愿意一试,因为路总是人走出来的,没有眼下的弯路、绝路,就不会有日后的直道通衢。所以,本书所论决非深思熟虑的结晶,毋宁说,它只是个人探险的记录。讲得好听一点,足资参考;讲得不好听一点,谬误百出。至于线条粗疏,挂一漏万,只存大体,不拘小节,则属总体性宏观研究难以避免的缺陷,或许能得到谅解。

末了有两点声明。其一是这里所谓的“中国文学”,按照习惯用法,实际上仅指汉民族文学,不包括国内各少数民族文学。要把众多的兄弟民族文学一起包摄进来,写一本“大中华文学概观”,固然意义重大,目前条件尚不成熟;况且汉族与各少数民族文学并非同出一源,其间虽有交流,却未能形成整体素质,似不宜当作单一的对象加以审视。另外,从时间界限上看,书中某些章节的讨论侧重在传统文学,不完全切合“中国文学”的概念,那是因为中国的传统文学已经走完了自己的历史行程,确立了自己独特的质性,并完成了自身的总体格局,这都是中国新文学所不可比拟的,必须分别论列,不容混为一谈。但传统文学与新文学又有继承关系,从总体上看仍是一部中国文学史的两个发展阶段,未可强为割裂,所以全书的着眼点还是注意到贯通古今,综合取势。这样一种弹性处理方式,是根据论题需要变通设置的,勿以“名”“实”淆乱为訾。这也是本书开卷所应有的交代吧。

上编

本体论
——中国文学是什么

第一章　传统的中国社会与文化

我们已经说过，从宏观视野上来认识对象，就是要把它当做有机构成的整体，给予总体性的综合把握，而不能割断其诸方面的联系。但按照同样的原理，我们也可以认为，任何这样的整体实质上仍是不完整的，因为它必然要归属于更大的整体之中，同自身以外的众多对象发生直接间接的关联，接受它们的影响，并反作用于周围环境。因此，宏观地看待事物，就不仅要剖析它自身的小宇宙，还要同时观照那容涵着它并把它和相关事物组合成更大整体的大宇宙，在大小宇宙的互涵互动之中探索其生存和发展的依据。对文学的历史运动亦应作如是观。文学是人类精神文化的组成部分，文化又是整个社会生活的重要侧面。要回答中国文学是什么的问题，自不能不考察中国的社会结构与文化精神。中国社会与文化正经历着由传统到现代的演变，为从根子上究明问题，又必须由传统的中国社会与文化入手。

传统的中国社会

传统的中国社会，是个什么样的概念呢？传统，有别于现代，它应该有个下限。这还比较清楚，通常以清中叶鸦片战争为界标，在这之前属传统的社会结构（不排斥已有若干近代因素萌发），在这以后，社会的整体性质开始起变化，逐渐脱离传统的范畴，向着现代社会过渡（当然也会有大量传统成分存留）。然则，传统社会有没有上限呢？乍一看来，问题提得很怪，既称之为“传统”，就可以直溯往古，还能有什么起始的限制？其实不然。原始蛮荒时代，渺渺茫茫，不仅人们的生活状况无从细考，连我们这个民族是否成立也大可怀疑，哪还谈得上什么确

定的民族传统！进入文明之后，社会生活渐趋定型，传统在逐渐形成中。而夏代以前，史料残阙，难以实证。殷商后期，稍显文物。至西周，典籍备具，制度、文化始斑斑可考。因此，谈论传统社会结构的成立，或许当以殷周之际为其标志。说得更确切些，可把夏、商两朝作为传统社会与文化的胚胎发育期，而以周王朝为其完形阶段。从周、秦以迄清中叶，上下三千年间，社会生活几经变迁，仍能构成一个相对稳定的范式，这就是我们所说的传统的中国社会。

传统社会有什么特点呢？可以多角度地进行考察，而首先要从经济基础方面来探寻。直观地说，我们都有这样的感受：古代中国经济是以农业为主体的自然经济占据绝对优势的，商品经济虽有某些发展，但在全部社会经济生活中占的比重很小，远未能动摇自然经济的统治地位。这一点拿来跟西方奴隶制商品经济的相对发达和中世纪城市商品经济的瓦解封建制度相比较，差别尤为明显。什么原因造成这一局面？我以为，根子在于我国古代社会生产方式中小农业和家庭手工业的强固结合，由此而形成的家庭农业经济形态，构成整个社会经济结构中顽强而具有持久生命力的细胞。

我国古代社会制度，与古希腊罗马有所不同①。在希腊罗马社会里，奴隶制文明起源于海外掠夺，战争中的异族俘虏沦为奴隶，他们不仅割断了与原有社会的联系，也同生产资料彻底分离，换句话说，创造社会物质财富的奴隶大众本身不占有任何劳动手段，只是在被强制投入生产过程时，才与主人拥有的生产资料实行暂时的结合。而在我国古代，民族国家建立在各部族长期交往与融合（通过联盟或征服）的基础上，部族社会的遗习得以大量保留，“井田制”（可能由原始村社的土田分配制转化而来）下的“庶人”（前身当为村社农民）因而成为农业生产的主要担当者，他们被允许占有小块份地（所谓“一夫百亩”）和少量的农具、家畜，劳动者与生产资料在一定程度上是结合着的，这就形成

① 按：有关中国古代有没有经历过奴隶制社会以及秦汉以后能否称作封建社会的问题，学界素有争议。本书由于题目限制，不可能就这类问题展开辨析。作者本人的具体观点阐释，可参见所撰《中国古文明生成路线测源》一文，载《上海社会科学院学术季刊》1990 年第 4 期。

以一家一户为生产单位、家庭手工业附属于农业的情况。这种情形到后来的地主经济形态中,更得到了巩固与发展。土地租佃制度下的农民,身份虽已不同于“井田制”下的“庶人”,而一家一户为经营单位,男耕女织,自给自足,始终构成我国社会经济的基础。这同欧洲中世纪以庄园为生产单位,庄园里除农业外,另有磨粉、酿酒、制鞋、制革、锻铸、木器制作等手工业经营,亦自有别。

小农业和家庭手工业的强固结合,给社会生活带来了深远的影响。这种结合固然有利于劳动者在挣扎中勉强生存,而同时又将他们的生活水平压在最低限度上,半温半饱,难以提高。更为重要的是,这种结合阻碍了手工业从农业中分化出去,独立经营,从而限制了商品经济的拓展。长时期来,我国比较高级的手工业大多停留在为达官贵人享乐奢侈服务的狭小圈子里,并不属于商品生产。唐宋以还,城市手工业兴起,也只限于市民的范围,广大农村依然过着自耕自织、独户经营的生活,基本未卷入商品流通的网络。商品生产发展的有限性,导致城市经济职能的削弱。我国古代城市未能像古罗马城市那样普遍形成联系全国和地区经济的重心,也未能像欧洲中世纪城市那样成为与封建庄园经济相对抗的手工业生产基地,却更多地起着政治军事中心和消费中心的作用,成为贵族官僚的统治基地。这又使得城市里的市民社会缺乏有力的组织,市民经济得不到应有的保护,经常遭受专制政权及其激起的社会变乱的破坏与摧残。商品生产发展的有限性还阻碍了商业资本、高利贷资本向手工业生产领域转化,迫使它们投入土地买卖经营,地主、商人、高利贷者三位一体,更推迟了资本主义萌芽的出现,延缓了它的历史进程。而这一切,又都造成中国古代社会农业经济的长期持续和农业文明的高度繁荣,并深刻影响于民族的心理文化。由此看来,小农业和家庭手工业的强固结合,实在是解开几千年一统的中国传统社会之“谜”的一把钥匙,其重要意义决不能低估。

特定的经济基础,产生了与之相适应的政权形式,那便是贵族官僚的独占统治,它构成传统中国社会的政治支柱。

我们知道,贵族这一阶层起源于氏族社会末期。当时,由于生产力的提高和私有财产的出现,氏族以至部落的首脑利用手中职权攫取财

富，他们成了最早的贵族。进入文明国家后，贵族自然又成了最初的统治者。然而，在古代西方，由于工商业和航海事业的发达，不久便产生了一个能与贵族势力相抗衡的工商奴隶主阶层。他们代表广大平民向贵族进行斗争，或者像古希腊许多城邦那样推翻贵族的统治，建立起奴隶主民主政治，或者像古罗马共和国那样最终与贵族达成协议，共享政权，总之是打破了贵族的独占统治。而在古代中国，由于农业经济的绝对优势和商品经济的不发达，未能形成强有力的工商业者阶层，也就未能动摇贵族的地位。氏族贵族直接转化为宗法制王朝下的贵族统治者，按天子、诸侯、卿大夫各个等级分享和垄断了全部国家权力，形成了贵族的一统天下。

秦汉以下，中央集权制国家机器建立和巩固起来，贵族不再是唯一的统治者。作为皇帝的辅佐，与龙子龙孙、皇亲国戚相并列，出现了一个日趋庞大的官僚集团，执行着实际的统治任务，于是贵族政治演变为贵族官僚政治。官僚和贵族不一样，他们的职务不是世袭的，即使在六朝门阀制度盛行的时代，高门大姓的子弟也并不能直接接替父祖的权位。但官僚政治又决不可等同于平民政治，不仅因为一旦当了官，就能够享有政治、经济等各方面特权，属于“庶民”以外的社会特权阶层，同时也由于整个官僚集团归根结蒂只向皇帝个人负责，他们的权力来自上面，与普通老百姓了无关涉。所以，贵族官僚的统治依然是特权者的独占统治，它不过是原有的贵族政治的延伸而已。这同欧洲中世纪社会里城市争得自治权，市民可以当家作主，以及中世纪晚期一些西欧国家在绝对君权下实行等级联盟，资产阶级有一定发言权的情况相比，差别也很显然。贵族、官僚与庶民的对立，形成了中国社会的明确的政治分野；以前者为核心的一元化的权力机制，是古代政治结构的枢纽所在。中国历史上盛行不衰的专制主义政体和严格区分贵贱尊卑的等级制度，正是由这一权力机制派生出来的。

经济、政治的功能，又必然要渗入社会生活的各个方面。我国古代社会生活在组织机能上有一个重要的杠杆，就是宗法制度和宗法关系。在这一制度、关系的调节与组合下，以王权、族权、神权、文化教育权为代表的社会生活各个领域，达成了紧密的联系，建构起传统中国社会的

基本组织形式。

前面说过，我国古代贵族统治者是由氏族贵族直接转化来的，他们为了便于进行统治，就把旧有的氏族制保存下来，发展出一整套宗法制度。宗法制度的实质，在于按血缘关系来组织国家，有如氏族制是按血缘关系来组织社会。宗法制度发展得最完备的西周社会，周天子是整个周族的族长（一般由嫡长子继承，称“宗子”），同时也是天下的共主；他的兄弟、庶子、姻亲等受封为各国诸侯，又成为各个旁枝家族的宗子；诸侯的庶子、兄弟受封为大夫，大夫的庶子、兄弟为士，各各都成为其小家族的家长。就这样，从上到下形成一种盘根错节的血缘政治纽带，王权与族权合为一体，这是中国社会的特殊现象。古代西方就大不一样。它们在进入文明时期后，随着贵族统治的被推翻，旧有的氏族血缘关系也宣告解体，国家按地区或财产等级来重新组织居民，于是造成一个公民社会，而不是什么家族国家。西方社会也保留家庭的形式，但那纯粹是婚姻的组合，是消费团体，并不起组织社会生产或政治的作用。所以说，文明的演进路线，在西方，是国家取代了家族（氏族），家（小家庭）与国相分离；而在中国，则是家族长入国家，家与国相结合。我们惯常使用的“国家”一词，便是古代家国一体的标志。

春秋中叶以至战国，古代贵族社会出现了“礼崩乐坏”的局面。秦汉以后兴起的官僚政治，基本上不再按血缘关系来组织国家机器（皇亲国戚封侯赐爵是其残余），严格意义上的宗法制度已不复存在。然而，宗法关系却被长期保留下来，作为地主官僚巩固其统治的得力凭藉。宗法关系首先推行于家族内部。以血缘为纽带的大家族聚族而居，通过修家谱来辨明嫡庶长幼的次序，家族权力由嫡长子继承，以及实施一整套“亲亲”、“尊尊”的礼教规范，这都是由原来的宗法制度承传下来的。不仅如此，在已经分离开的家族和国家之间，还发展出微妙的对应关系。家族模仿国家政权以扩大自己的职能范围，产生了族田（仿官田）、族规（仿王法）、祠堂（仿宗庙，有时借以执行政府机能）、家塾（仿官学）乃至团勇家丁（仿军队）等经济、政治、文教和军事实体。另一方面，国家也竭力引进家族伦理规范以协调自身的政治关系，如“三纲五常”将父子、夫妇的伦常与君臣相并比，大肆宣扬“孝亲为忠君

之本”之类话语。可见即使在秦汉以后的官僚政治下,宗法关系依然对家族、国家以至整个社会起着重大的组织作用,家国虽非一体,仍属同构,就这个意义而言,王权与族权也还是结合着的。

宗法制度、宗法关系的长期存在,促成了我国传统的祖先崇拜的宗教信仰。祖先崇拜本是氏族社会的遗习。西方国家随着氏族制的解体,这一信仰渐趋淡薄以至消失。而我国由于宗法制度、宗法关系的推行,祭奉祖宗的习惯反而得到强化。敬天法祖、神鬼并祀,成了我们的宗教特色,跟西方只信仰天神上帝不同。为此,还产生了祭祀由宗子直接掌握的规矩。宗子作为家族首脑,是祖宗的合法继承人,在宗法制度下还是政权的执掌者,于是王权、族权跟神权又得到紧密结合。我国古代没有出现古希腊社会那种能够跟世俗权力分庭抗礼的祭司阶层,也没有形成欧洲中世纪那样凌驾于各国君主之上的教会势力,宗教始终处于政治控制之下,这该是一个重要原因。当然,古代也有专职的神职人员如巫祝,那只是宗教仪式的执行者、国君手下的办事员,并不具有独立地位。后世佛、道二教盛行,似乎造就了一个单独的僧侣阶层。但佛、道等教派其实并未能囊括人们的全部宗教生活,民间祭祖以至于宗庙大典,都不必经过僧侣。所以尽管流传很广,它们并不握有操纵人的命运的实际权力,相反,教团自身必须凭附政权才能生存,这也是跟其他国家大相径庭的。

另外,在古代贵族政治下,实行“学在官府”的制度,文化典籍全部由国家掌握,只有贵族及其子弟才享有接受文化教育的权利,于是又使政权与教权合为一体。政教合一,有文化的人都是实际统治者,因而思想家与事业家不分,领袖便是导师(禹、汤、文、武、周公皆为范例)。所谓“内圣外王”、“君师合一”,指的就是这种情况,与古代西方哲人和政治家分途并驰迥然异趣。春秋中叶以后,文化下移,“士”阶层兴起。延及秦汉以降,“士农工商”一直被称作“四民”,有文化的士人不一定限于贵族官僚,政权与文化教育权有了分离。但在一元化权力机制的引导下,入仕当官仍然是人们心目中唯一的正途,“学而优则仕”被奉为人生处世的金科玉律。科举制度的设立,更在读书与从政之间架设了通道,以法定的形式巩固了两者的联系。这种文教与政治的紧密结合,思

想家与事业家的一身兼任，亦成为我国古代社会生活的一大特点。

整个地说，宗法制度、宗法关系好比一张大的网络，它把国家（王权）、家族（族权）、宗教（神权）以至文化教育（教权）诸方面社会生活组结在一起，构成“天地君亲师”五位一体的组织形式，这是传统中国社会生活的结构模式，值得注意。

经济、政治、社会生活诸条件已如上述，末了要看一看这些条件怎样影响了我国社会的历史进程。我们看到，西方社会由氏族制转向奴隶制民主制，由奴隶制转向封建制，以及由封建制转向资本主义，一般都经历了革命性变革，走的是新陈代谢的道路。我国古代由于商品经济的不发达和工商业者阶层的软弱无力，氏族贵族直接转化为宗法制贵族，以后又通过自上而下的变法运动，逐渐过渡到地主官僚的统治，社会发展采取的是改良维新的路线。我们的历史上当然也有革命运动，大小千百次的农民暴动就是典型，但由于农民本身不代表新的生产方式，农民革命也只能起改朝换代的作用（包括荡涤旧王朝下的腐朽因素，为生产力的新发展创造前提）。这是一种政治性的革命变革，而非社会性的革命变革。社会发展的历史进程中缺少巨大的震动和断裂层，于是新的不容易取代旧的，新陈互相纠葛，或者叫作“死的拖住活的”。这样一来，历史的变易性不显著，承传性倒很突出，加上地理环境的较为封闭和国际交往的相对贫乏，更增强了传统的稳定性与凝固性。于此看来，渐进式的改良维新、新陈纠葛，确乎构成了传统中国社会的独特的历史途径。

综上所述，以小农业和家庭手工业强固结合为基础的自然经济，贵族官僚独占统治下的政权机制，纽结了王权、族权、神权与教权的宗法组织，以及用改良维新的方式来建构历史的发展路线，四者相统一，便构成我国古代社会的基本形态。概括一句话，渐进发展中的以贵族官僚为本位的宗法式农业社会，这就是传统的中国社会。

传统的文化精神

现在来谈文化。传统的中国社会孕育出了什么样的精神文化呢？

关于这个问题，前人作过多方面探讨，特别是拿来跟西方文化相比照，提出不少有启发性的论断。美中不足的似尚未楔入问题的核心。如最早将中西文化作系统分析的严复是这样说的："中之人好古而忽今，西之人力今以胜古。中之人以一治一乱、一盛一衰为天行人事之自然；西之人以日进无疆，既盛不可复衰，既治不可复乱，为学术政化之极则。……中国最重三纲，而西人首明平等；中国亲亲，而西人尚贤；中国以孝治天下，而西人以公治天下；中国尊主，而西人隆民；中国贵一道而同风，而西人喜党居而州处；中国多忌讳，而西人众讥评。其于财用也，中国重节流，而西人重开源；中国追淳朴，而西人求欢虞。其接物也，中国美谦屈，而西人多发舒；中国尚节文，而西人乐简易。其于为学也，中国夸多识，而西人尊新知。其于祸灾也，中国委天数，而西人恃人力。"①这段论述中自有不少犀利精到的见解，但如果我们不满足于罗列一大堆征象，那就不能停留在这种直观式的描述上，需要深入中国文化的底蕴，找出各种征象之间的本质联系，明确地概括出传统文化之为传统文化的质的规定性来。而要达到这一步，更须先确立一个逻辑的基点，即据以判别不同文化形态的内在标尺，这又关系到我们对文化本身的认识。

文化是什么？这是一个异说纷纭的题目，据称眼下已有160余种定义，难以逐一考究。我想撇开那些繁琐的争议，从最简单的事实立论。大家知道，文化的概念有广狭二义，狭义专指精神文化，广义则还包括人所制作的各种器物，所创设的制度，所形成的社会组织与风尚，以及人自身的种种活动、表现在内。但不管取哪种涵义，文化这一范畴通常总是用在人自身和人为的事物上面，纯粹自然形态的东西是称不上文化的。比如说，天然的石块不属于文化，而经过人们加工（哪怕是极粗糙地加工）的石器，则理所当然地被视作特定文化的标志。再如日月星辰、山川湖海，作为外在于人的自然客体，也不能算文化，一旦接受人的主观精神的投影，转化为神话、宗教、艺术、科学之类观念形态的东西，就堂而皇之跨进了文化的殿堂。质言之，文化与自然是一对矛

① 严复《论世变之亟》，《严复集》第1册第1—3页，中华书局1986年版。

盾，自然必须经过人的加工（实践的或精神的），才能进入文化的领域。而这种加工与创造的过程，又必然是人根据自己的需要和可能对自然作出的规范（同时受制约于自然所提供的条件），因而不可避免地要在被加工的自然物象上打下人的印记，以这样那样的方式显现出人的本性。至于人们在人际关系中所形成的组织、制度、习俗、观念及其诸种表现形式之反映人的需求与能力（也要受制约于特定的自然条件和与之相适应的社会生产力状况），自不待言。由此可见，"文化"实际上就是"人化"，时时处处离不开人的作用。哪里有人的活动，哪里就有文化的踪迹；反过来，一切文化现象的根本意义，也就在于指向了创造它们的人。于是，若要给文化下一个简洁的断语，或许可称之为"人的本质力量的显影"。

然则，究竟又该怎样来理解人的本质呢？我们知道，人的本质力量是历史地形成和发展着的。人和动物的最初分界，在于人能够从事劳动。劳动创造了人的世界，也改变了人的机体，它使人类有别于一切"自在"之物，而开始呈现为一种"自为"的存在。随后，在物质生产劳动的基础上，衍生出人的各种社会活动和精神活动，更是极大限度地丰富了人们的生活内容，扩展着人自身的能力，把人类由"必然王国"逐步向"自由王国"推进。应该说明，这里所谓的"自由"，并不同于作为政治口号的"自由、平等、博爱"或生活作风上"自由散漫"那样的含义，它是一个哲学的命题，指的是人们在掌握事物规律性的前提下所获得的那种主动精神；只有具备了这种精神，人才能充分意识到自己的存在与需求，从而树立起合理的生活目标和行为准则，使自身力量得到积极的展现。马克思曾用蜜蜂筑巢来和人的建筑、工程相比拟，在他看来，尽管蜂巢的精巧程度往往使高明的建筑师瞠目结舌、甘拜下风，但有一个根本的区别，即前者出于动物的本能，而后者却是人的有目的、有计划的活动，显示出人所特有的自觉意识和"自由"精神①。据此推断，人的一切活动，都是为了实现自由或不断地趋向自由。因而通过社会实

① 参见马克思《资本论》第1卷第5章《劳动过程与价值增殖过程》所述，人民出版社1966年版。

践以争取自由，便构成了人的本性，同时也便是诸种文化形态赖以萌生和发展的基因。日常所见的务农、做工、经商、参政以至衣、食、住、行等行为方式及其产品，正是以实践的形态显现了人的这一本质力量，它们被唤作社会物质文明；而哲学、科学、文学、艺术、道德、宗教之类活动及其物化样式，则是以观念的形态反映着同一种本质，称作社会精神文化。前者与后者，尽管在形态上存在差异，却共同体现了人对自由的追求与确认，故而被纳入同一个文化（广义的）范畴之中。我们讨论的重点虽然是在精神文化方面，但也不必割裂其与总体文化的联系。

对文化与人的关系建立了这样的认识之后，就不难找到衡量、判别一种文化形态的主要依据。如上所述，自由作为人生的目标与终极意义所在，它同时便决定了整个文化系统赖以建构的基本价值导向。人活着，为要争取自由，他所创造的一切文化，便也都指向了这一目的，而各种文化成分在价值上的大小向背，又都取决于它们对这一基本目标的趋近与体现。这样一来，自由观，亦即对什么是自由和人怎样才能获得自由的探索与解答，就自然而然地形成为文化体系中最核心的东西，它把所有其他的文化成分都凝聚到自己的周围、组合成一个整体。因此，我们若要探究这个文化整体的精神素质，最好就从它所包蕴的自由观（价值导向）下手。而各个文化系统的不同精神内核，实际上也就导源于它们对自由和人生价值问题的不同的解答方式。

中国传统文化是在中国传统社会的背景下展开的，和另一种现实土壤滋生的西方文化相比，在对自由的理解上有着独特的取向。自由，作为人和周围世界相互统一的表征，它关系到主体与客体两个方面，两者不可偏废，但可以有所偏胜。一般说来，较多地处在商品经济和公民社会条件下的西方人，生活比较复杂，多变化，因而眼界宽阔，富于开拓精神，常侧重于向外探求，以发现世界和改造世界为获取自由的手段；而长期处在农业经济和宗法社会形态下的中国人，则生活较为单纯，节奏缓慢，神思专一，耽于反省，常侧重于向内探求，以协调自身、完善自身为达到自由的门径。前者要努力改变客体以满足主体的需要，其目标为征服自然、变革人生；后者则致力于调节自身以适应外在环境，其目标为身心和谐、内外平衡。各各所追求的自由的内涵，是并不等同

的。当然，这只是就其基本趋向而言，不能予以绝对化，因为主客体双方总是处在对立统一之中的，不可能只变动一个方面而不影响其他。另外，也不能将中国人的重在自我调节，仅仅看作消极的适应行为，因为有意识的调节即是一种能动的反应，它本身包含着天人关系、人际关系以及人的身心诸关系的积极建设在内。但不管怎么说，注重内在的精神修养，求得个人身心谐调及与整个环境相谐调，以此作为人生的最高理想，进入自由的境界，这确是中国人的传统精神。孔子宣扬的“从心所欲不逾矩”，老、庄标榜的“顺应自然”、“与物委化”，尽管一个着眼于礼教人伦，另一个着眼于天人之际，而都归结到身心内外谐调的理想境界，并不同于西方人的一味倾向于开拓世界与扩张自我。这样的自由观，或者叫作总体人生价值观，便构成了我们民族文化的出发点。

特定的自由观和人生价值观，产生了特定的文化结构体制。如果我们把一种文化看成是由众多要素综合建构而成的复杂的系统，那么，价值标准（其内涵为对自由的反思）可以说是促使这个系统自组织、自稳定、自完善的中心目标，而结构体制则是为保证目标的实现而将诸种文化成分联结起来的重要机制。文化形态的质的区别，不仅反映在它所追求的人生价值上，同时也表现于相应的结构体制。比如说，西方人注重对外探求，于是把“知识”当做人类文化的最高范畴。古希腊哲人有“爱智”的训诫，近代欧洲有“知识就是力量”的口号，皆是要激励人们去从事各种事理的推考，发展科学求知的精神。西方学术以自然哲学为发端，最早的米利都、毕达哥拉斯、埃利亚等学派，都把探究宇宙本源作为基础课题。后世哲学虽有多方面的展开，而世界的本体、人的本质仍是其注目的焦点，爱好穷究事物根本是其一贯作风。中国则不然。中国人由于注意身心内外的谐调，因而将“道德”视为文化体系的重心。儒家如孔子讲“仁者爱人”，孟子讲“尽心知性”，均围绕道德修养问题来建立自己的学说。道家如老、庄，表面看来侧重“天道”，其实他们鼓吹“道法自然”，正是为了说明人应该顺应自然、虚静无为，还是落脚到人的自我完善上来。以后各家各派学说，也无不以“人生至道”为理论归宿。相比之下，关于世界本源之类问题，古代哲人虽有所触及，倒往往是语焉不详，宁付阙如。这种紧扣人事，以“敬德”、“崇善”为本

的学术风气，恰与西方人的“爱智”、“求真”相映成趣。

类似的结构原则，在哲学以外的各种文化形态中也得到了显现。中国人的宗教观念始终强调“天命”与“人德”的交相感应。“皇天无亲，唯德是辅”[1]，说的是有德者能够得到上天的垂顾，无德者将会失去这种关注。“天命”既可随人事修行为转移，人的命运虽由天造，肇因仍在于自己。这是一种渗透着实践理性精神的宗教观，和西方人心目中常带有神秘色彩的“命运”观念，恰成鲜明的对比。中国传统的文学创作也是如此。文学的使命被归结为教化人心、“事父事君”，因而作品所展现的图景，恒常便是一个现实的政教伦理的世界。我们的诗歌大多限于颂美、批评社会时政或抒写与政教伦常有关的个人怀抱，小说、戏曲每每喜欢表现善人与恶人所体现的道德势力的冲突，这跟西方文学不拘守人伦日用的境界，而向哲学、宗教、历史、心理等领域作多层次的开掘，亦自有别。此外，中国古代教育以德育为主，不像西方那样注重科学文化知识的传授。中国古代史学以鉴戒为宗旨，不像西方那样把记事本身看作目的。中国的经济、政治、法律等思想，以及音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑、书法各门艺术，在传统观念指导下，也莫不渗入道德的精神和职能。一句话，在趋向于身心内外谐调的价值目标时，我们的传统文化形成了以人伦为本位（或者叫伦理型）的结构体制，道德关系和道德观念成为整个文化体系的纽结点，比照西方那种以知识为本位（哲学型或科学型）的结构形式，这可以说是我们民族文化精神的又一特征。

价值观与文化体制的区别，还促成中西文化在思维方法和思想模式上的差异。所谓思维方法和思想模式，就其广义上讲，包括情感活动方式和行为意志方式在内，指的是人们观察事物、体认事理、作出反应时所采取的一种基本的思路，所拥有的一种心理定势。它是在民族历史生活的积淀中逐渐形成的，不同于具体的文化现象那样显露于外表，容易直接触摸，而又是确确实实地存在并渗透于整个文化体系之中，发挥着无所不在的巨大影响。如果说，前面所讲的知识本位、道德本位等

---

① 《尚书·周书·蔡仲之命》，《十三经注疏》本《尚书正义》卷十七。

原则,昭示着文化体制的表层格局,那末,潜藏在其背后的思维方法与思想模式,就构成了文化形态的深层结构。表层和深层契合相关,共同肩负起组合文化系统以实现其价值目标的作用。从这样的观点来看问题,自不难找到中西文化在思想模式上的主要分歧及其根由。如上所述,西方人重知识,一力向外探求,势必要严格划分物我之间与物物之间的界限,人与自然、社会与个人、客体与主体、物质与精神等方面,在他们看来,都是互相对立的;申而论之,此物与彼物、本体与现象、内容与形式、空间与时间诸种范畴,也都是互相对立的。因此,对立的观点,或者说,从对立中求统一的观点,便成为西方文化思想的主导方法。与此同时,中国人重伦理,讲求内外协调,他们虽也看到物我与人我间的种种矛盾,却不企图强化这种对立关系,而力求把握相互间的和谐一致。天人合一、体用一源、知行不二、神形兼备,一句话,和谐的观点,或者说,在统一中存对立的观点,构成了中国文化形态的思维模式。西方古代哲人宣称"战争是万物之父"①,中国古代哲人倡导"和实生物"②,便可以看出两种文化模式的分歧。当然,中国人所说的和谐,并不等于抹煞对立面的存在;"和而不同",这是古代辩证法的精髓。但由于传统的中国社会是个按贵贱尊卑等差建构起来的社会,所以事物的矛盾对立就被纳入"阴阳"调燮的框子里去,阳刚阴柔、阳胜阴伏视以为事物的常态,于是和谐之中包含着隶属,对立面的转化也不能不受限制,这又是古代辩证法的缺陷。

思想方法的不同,必然要反映到文化观念的各个方面。宇宙观上,西方人倾向于从多元化的角度来看待世界:原子论的物质构造说,机械的自然观,"此岸世界"与"彼岸世界"的悬隔,"质料因"与"形式因"的对峙,人和大自然的强力搏斗,以及心与物、灵与肉、理智与信仰、理想与现实等一系列冲突,汇集为一幅层层分割、多向发展的宇宙图景,正体现了西方文化的自立开拓精神。与之相对照,中国人倾向于从一体化的角度来把握世界:元气论的本根说,有机的自然观,"天人交

① 赫拉克利特著作残篇,见《古希腊罗马哲学》第23页,三联书店1957年版。

② 《国语・郑语》录史伯语,《四部丛刊》本《国语》卷十六。

感”,“道器不离”,神形、心物、知行的紧密结合,有无、动静、屈伸的相互推移,组合成以人为中心、上下贯通的宇宙图景,显示了中国文化的整体浑融气质。社会伦理观上,西方以个人为本位,每个人有独立的人格,不相依附,各个人自由意志的结合而形成社会,犹如单个原子集合以构成物质;由这种个性自由的肯定,便发展为民主与法治的政体。中国以家族为本位,家族好比小型的社会,有族产、族规、宗谱、祠堂以及一整套家族伦理规范作严密组织,个人消融于家族之中,无独立性可言;这种“亲亲”、“尊尊”的观念,便衍化出“三纲五常”的礼教制度。历史观上,西方的主导思想是变易的、演进的,从赫拉克利特关于“人不能两次踏进同一条河流”的警句,到近代进化论学说,都以“变化”乃至“进化”作为事物的通则,体现了古今这一对范畴的分割和对立。中国的主导观念是不变的,循环的,著名的“五德终始”说将历史运动纳入周而复始的圈子里,转来转去仍在原地踏步,所以会有“天不变、道亦不变”的结论,反映的是古今范畴的承续和交替。人生态度上,西方人锐于进取,也易趋绝望,好走极端,比较执一,“全有或全无”成为他们的处世格言。中国人重视节制,讲求持中,“达则兼济天下,穷则独善其身”,“温柔敦厚”,少露圭角。认识路线上,西方注重知性分析和逻辑验证,爱好对事理作细密的解剖和层层推衍,由此形成高度发展的抽象思维及一整套逻辑推理的方法。中国注重直观感受与切身领悟,习惯于对事物作整体的观照和“即事见理”式的品味,由此养成生动活泼的具象思维与那种取譬托讽、言近旨远的表述方法。不同的文化方面,处处贯穿着相同的思想模式与思维方法,这里也分明标示着文化的民族性格。

我们来对上面的讨论作一番归纳。要言之:以身心内外谐调为自由的价值导向,人伦本位的结构体制,和合性的思维模式,三位一体,构成了传统中国文化的精神实质。我们的整个文化系统,就是围绕这一精神内核而展开的。当然,精神不能成为自身的源泉,它必须植根于传统中国社会生活的土壤。我们这样一个渐进发展中的贵族官僚本位的宗法式农业社会,它所需要和能够塑就的理想人格,不会是荷马史诗里远征重洋的英雄,不会是古希腊罗马共和国伸张独立意志的公民,不会是中世纪好勇斗狠、仗义轻财的骑士,也不会是近代西方社会那种浮士

德式的探求者,而多半是乐天知命、怀有谦谦之德的"君子"。他对人对物都懂得分限,不作非分之求;他注重自身的社会义务与道德修养,善于协调各方面的人际关系;他执着于自己所生活的那个人伦日用的世界,并不企望"异想天开";他稳健、温和、含蓄不露,也不免故步自封、墨守陈规。被奉为万世师表的孔"圣人",便是这样一个典型。这是我国长时期宗法农业社会中占主导地位的人格典型,而我们的传统文化,无非就是这一人格心理的升华。

文化精神的历史建构

中国传统的文化精神,是在历史的进程中建构起来的。简略地回顾这一历史进程,有助于我们更确切地认识民族文化的传统。

从发端上看,我们的文化经历了双重起源,即以巫、史两种文化的兴替、交渗为其底蕴,这可以说是民族文化史上的一个显著特点。众所周知,人类早期的精神产品大多和原始的巫术、宗教联系在一起,表现对神的信仰和祈求,如原始歌谣、神话、图腾、禁忌等,可以称之为巫官文化。巫官文化夸张神力,实际上是人本身的力量与愿望的外化,它体现了原始人借助虚幻形式对自由的向往与追求,这在东西方各民族都是共同的。值得注意的是,我们的文化并没有像西方那样沿着巫官文化开辟的路子走下去,形成自己的传统,而是在进入文明社会以后,折入新的方向,那就是以人伦为本位的史官文化。殷代文献里已经出现了"孝"、"礼"、"德"的字样,到西周,"敬德"、"保民"成为统治者的施政大纲。原始的"神"的观念保留了下来(习惯称"天"、"天命"),而被赋予道德的色彩,"天命"以"人德"为转移,"神"也就成了道德力量的化身。这同样属于人的本质力量的外化,不过反映的已是宗法社会里贵族统治者的本质。宗教观念外,周人尤其重视政教伦理的建设。传说周公制礼作乐,虽不完全可靠,而礼教制度在周代粗具典型是确实无疑的。这就为中国文化的发展,确立了新的起点。

史官文化对于巫官文化的压制与改造,可以从中国神话的变迁中找到鲜明的例证。我们常说,古代西方有丰富的神话宝库,后来结集为

《伊利亚特》、《奥德赛》之类宏伟的史诗，并由此孕育出繁盛的希腊悲剧、喜剧以至各门造型艺术，给予西方文化以深远的影响。相形之下，我国上古神话只有零星、片断的留存，未能产生出长篇史诗（指汉民族文学），而后世文学艺术的发展也就缺少这一方面的养料。什么原因呢？有人认为由于我们民族所处的自然条件不够优裕，工作艰辛，没有闲暇从事奇思幻想所致，恐未必确切。因为古神话并不同于后世文学创作是一种"心灵的游戏"，它无非是先民对于周遭世界以及人自身的素朴的解说与企求，跟他们自己的生存、劳动、组织、繁殖等活动息息相通。试看西方北欧诸民族创造出成系统的神话资料，我国境内蒙、藏、彝各族亦有规模宏大的史诗故事，而其生活条件则不比汉民族更为丰厚。再从古代典籍（《楚辞》、《山海经》、《穆天子传》、《淮南子》等）所载录的神话传说的残骸来看，尽管一鳞半爪，而涉及的范围相当广泛，包含不少"非常怪异之谈"，足证我们的祖先并不缺乏想象力。神话传说的中断和史诗的阙如，我以为，关键不在于"先天不足"，而在于"后天失调"，即史官文化的冲击。大凡原始人都是力的崇拜者，神话传说中受人钦慕的天神和英雄，多为力的化身。当西方社会进入文明之际，这种崇拜力的好尚便与航海经商及战争冒险事业结合在一起，而在希腊史诗中得到辉煌的展现。史诗里的英雄形象，由体力绝伦的阿喀琉斯，演变为兼尚智力的俄底修斯，再转化为希腊文明中的"爱智"精神，这条文化进化的路线历历可按，一脉相承。这就是为什么希腊上古神话能在后起的史诗、故事及各门艺术中得到滋养、加工，以至进一步的整理、完形。再看我们民族的神话传统，也分明可以找到力的崇拜的痕迹。共工怒触不周山，羿射九日、杀封豨，称得上体力勇武的表现；黄帝造指南车，破除蚩尤散布的迷雾，称得上智力发明的功勋。然而，当我们的祖先跻于文明境地之后，适应着宗法农业社会的需要，强力便不再受人们尊重，德行却被抬到最崇高的位置，有德者君临天下的观念深入人心。于是，神话本身便遭受到扭曲与肢解的命运。据说孔子曾把"黄帝四面"的形象释作圣人垂听四方①，又将"夔一足"的传闻曲解为

① 见《太平御览》卷七十九引《尸子》，《四库全书》本。

夔这样的贤臣有一而足[1]，不管是否确系孔子所为，这一现象正典型地揭示了古神话散逸、变质的奥秘。自先秦至两汉，历代史官也曾煞费苦心地将神话人物编排到帝王世系里去，删削那些夸张力勇与怪诞的成分，添加上种种大德善行的说教，这样一来，神和英雄都成了圣贤，神话便转形为古史。于此可见，巫官文化和史官文化，确是两种对立的文化，后者覆盖了前者，扭转了整个中国文化的进程[2]。自此以后，中西文化就沿着不同的道路各自分流，演化出互相对峙的民族传统。

春秋战国之交，是我们民族文化大发展的时期，各派学说争鸣，提供了文化选择的大好时机，民族文化向何处去，似乎已面临新的转折。可是，经过一个较长历史阶段的斗争、融合、吸收、演变的过程，至汉代，终于奠定了儒家思想一尊的局面，这并非出于偶然。我们这个宗法式的农业社会，是异常稳固而持久的。周秦之际的社会变动，虽曾一度破坏它的原有秩序，却又以新的姿态让它重生出来。贵族分封改为中央集权，血缘政治换成官僚机构，但一家一户的小农经济和家族伦理本位的社会组织原则，仍然顽强地保存下来。宗法农业社会经历了一个改容换形的延续过程，而儒家学说正是最能适应这一历史趋势的文化形态。它全盘承袭了古代史官文化"隆礼"、"敬德"的思想，并以"仁"、"义"之类新的道德精神注入旧有的"礼"、"乐"形式之中，让传统焕发了青春。它对原来的"天命"观念作了淡化处理，增强了理性的成分，进一步扫除巫官文化的遗迹。它标榜"述而不作，信而好古"[3]，自觉地将捍卫三代典章文物不坠当作自己的神圣使命，而亦不排斥对一些不符合时代潮流的礼俗政令加以适当变通修改。它还设计出一整套由小及大、由近及远的发展人格和安定家邦的方案，为巩固政教体制提供切实可循的途径。守旧而又维新，复古而又开明，这样一种二重性的立

---

① 见《韩非子·外储说左下》，陈奇猷《韩非子集释》卷十二，上海人民出版社 1974 年版。

② 我们说史官文化覆盖巫官文化，并不意味后者已被消灭。不仅史官文化的建构要借取巫官文化的许多思想资料，而且后者对"怪力乱神"的偏好倾向，也仍然长期保存于社会民俗之中，积淀为民族心理的非理性层面。所以，我们还应以巫、史二元结构作为民族文化的底基。对这一问题的具体论析，可参看拙著《中国文化之路》第二章第一节，上海文艺出版社 1992 年版。

③ 《论语·述而》，《十三经注疏》本《论语注疏》卷七。

场，使儒家学说能够在维护礼教伦常的大前提下，一手伸向过去，一手指向未来，给正在消逝的贵族分封制宗法社会和方刚兴起的专制大一统宗法社会之间架起桥梁。这就是为什么它在当时能成为“显学”，以及虽然于变革动荡的形势下显得迂阔难行，而到新社会秩序巩固后又被捧上独尊地位的原因。汉宋以后，儒学几经变化，而礼教德治的精神始终一贯，所以也一直成为中国传统文化的正宗。

战国初期与儒学并列为“显学”的墨家学说，以及战国中后期受到重用的法家学说，则有着不同的历史命运。墨子讲“兼爱”，讲“尚贤”，是为了打破固有的宗法政治和伦理关系；坚执“天志”、“明鬼”，分明又打上巫官文化的印记。法家倡言“法治”，力主变革，也是要用一种新的社会秩序来取代原有的礼教制度，而过分仰赖暴力，则不免会埋下动乱的种子。它们各各迎合了当时社会大变革的需要，所以能够盛行一时。但由于它们的教义违背了宗法社会的基本原则，不利于统治阶级的长治久安，终于在竞赛中遭到淘汰。墨学在汉代以后已成绝响，只是在历次农民暴动时有关公平、互爱乃至鬼神、符命的宣传中，或可听到它的嗣音。至于法家学说中鼓吹专制主义和刑赏并用的一面，被吸收进秦汉以后的儒学，而以“法治”代“礼治”的思想，则受到摒弃。

先秦诸子中能和儒学并驾齐驱、源远流长的，只有以老、庄为代表的道家。道家在许多方面都是儒家的对立面：儒家注重人事，道家崇奉“天道”；儒家讲求文饰，道家向往“自然”；儒家主张“有为”，道家倡导“无为”；儒家强调个人对家族、国家的责任，道家宣扬个人对社会、政治的超脱。后者这种怀疑一切、否定一切的思想倾向，深刻地反映出原有宗法关系解体形势下人们严重的精神危机。因此，道家学说并非宗法社会巩固和强大的产物，毋宁说，它是传统秩序发生破裂、走向崩坏的表征。它在先秦时期并未得到显用，汉以后总的说来也未能夺取儒家的正统地位，道理即在于此。然而，这一学派毕竟流传下来，并没有像墨家、法家那样销声匿迹，什么缘故呢？一则因为道家虽否定了传统秩序，却并不企图构建新的社会秩序，换言之，它只是消极地顺应了宗法社会解体的形势，而没有去积极地变革宗法关系。这或许是它之所以能得到后世统治者容忍的先决条件。尤为重要的是，在漫长的封建

社会演进过程中，随着历代王朝的兴衰更替，社会礼教制度和伦常规范，也不时出现动摇、解体以至重建、发展的周期变化，于是道家思想就有了它长期生存的土壤。它一般流行于社会危机、动乱的阶段，同儒家学说兴盛于封建统治相对稳定之际，恰成鲜明的对照。儒道思想的起伏，成了宗法社会盛衰治乱的晴雨表。还要看到，道家和儒家在精神上也并非全然对立。儒家讲“乐天知命”，道家讲“顺应自然”，都有求得身心内外谐调的趋向。儒家以“忠恕”为本，道家以“无为”为旨，都把人格修养作为自己学说的中心课题。儒家重视社会伦理关系的和谐，道家追求天人关系的和谐，又都体现了“和为贵”的精神。此外，儒家对传统“天命”观的淡化，到道家手里便发展出虚静无形的“天道”；儒家的“言必称三代”，到道家就上溯神农、黄帝；儒家所谓“独善其身”，到道家演变为遗世独立，也都有一条相互承受的脉络。由此看来，儒道对立而又互相补充，它们之间的相反相成，正好构成中国文化的有机整体。而在互补关系中，儒为主，道为从，这又是基本的架势。

西汉中叶以后，中国传统思想文化的发展趋向已经基本定型。能够在既定的河道中搅起新波澜的，便是佛教的输入。佛教本来不是我们民族生活中土生土长的文化，它有许多同我们传统的行为方式、心理素质格格不入的地方。传入中国以后，经历了初期的被漠视，而后渐受注意，逐步扩展，一度登上繁荣兴盛的顶峰，又屡遭限制、打击、扶助、复兴，几经折腾，才取得与儒、道鼎立的地位。这固然同整个社会政治形势变化的背景有关，而亦不能不看作外来文化与本土文化相摩相戛以至相容相包的必然历程。佛教终于进入我们民族生活与文化的传统，是经过一番综合改造工夫的。我们更动了佛教原来关于“沙门（佛教徒）不敬王者，不拜父母”的规定，变为礼事君王、孝养双亲，使之和我国宗法社会相协调。我们阉割了佛教固有的悲观厌世精神，却突出其“果报轮回”的设想，从而把行善积德的伦理规范纳入宗教生活的实践。我们还扬弃了佛教许多繁琐的教义和那些不近人情的苦行，发展出脱略形迹、“直指心源”的中国式佛教——禅宗，于是信佛只限于个人内心的自觉，出家与在家便也泯灭了界限，这更符合中国人身心内外谐调的情趣。当然，在佛教中国化的过程中，它的一些思想精华，如

“空有一如”的本体观，“渐修”与“顿悟”相结合的认识论，“明心见性”、“返本复初”的修养方法等，亦为我们的传统文化所吸取，对儒、道各学派有着重大的影响。这样一来，我们的儒道互补的文化，终于发展成儒、佛、道三家互补，通常称之为“三教合一”。三者关系中，如果说，儒家常倾向于维护、肯定现存社会秩序，道家多表现为怀疑、否定现存秩序，那末，佛教恰好斡旋于其间，它一面用虚空出世的说教迎合人们逃避现实的愿望，一面又以普济众生的善行来弥缝礼教法制上的裂痕，左右逢源，无施不可。佛教的势力后来居上，盖过了道家，这是关键因素。但也正因为它毕竟含有虚空出世的一面，难以更积极地为巩固封建纲常伦理服务，所以总还受到抑制，不能占有思想界的正席，只能和道家一样作为儒家主体文化的补充。

从“百家争鸣”到“三教合一”，民族文化精神的建构运动是否告一段落了呢？唯唯否否。就观念形态的文化而言，“三教合一”大致上界定了传统文化的框架，后世各派学说罕能完全超轶于这三种思潮之外；但若从社会生活方式、思想与行为模式、诸种习俗、心理及其物化形态，也就是从总体文化的构成来看，则“三教”又未必能涵盖其全部内容。我曾尝试按中国社会的社群划分来探讨文化的总体格局，即把中国传统文化分解为乡镇、山林、江湖和市井四大块，它们合成了民族文化的四维结构①。乡镇文化，指的是从宗法式农村生活方式中生长出来的文化形态，它是传统文化的主流，数千年来对农业自然经济和礼教伦常规范的维护以及由此而养成的尚同、持中、守成、务实等习性即其结晶，而前述史官文化以至儒家学说的一脉，正是它在观念形态上的代表。山林，喻指隐士栖身的处所，他们在宗法社会周期性危机和震荡的效应下，被迫或主动脱离原有的生活轨道，采取超脱礼教伦常的隐逸避世态度，从而发展出一种逍遥自在、复归自然的文化心态，佛、道二家教义就为它提供了精致的思辨外壳。再说江湖，这个名词来自“浪迹江湖”、“江湖气”之类说法，喻指浮浪人特别是游侠活动的区社，它也是宗法秩序不稳固的产物，不过侠不同于隐士的避世，却要用自己的行动来积

① 详见拙文《中国文化精神之建构观》，载《中国社会科学》1988年第4期。

极于世，为争得衣食或报效恩主不惜以身试法，往往带有较大的破坏性；也正由于此，侠的精神又有较强的辐射力，足以向其他区社人群渗透，其所标榜的“言必信，行必果”、“重然诺，轻生死”以及仗义疏财、扶危济困之类品行，已经升华为一种社会道德，不仅与士夫文人渲泄抑郁不平之气的愿望相结合，后来还成为市井小民对于除暴安良、劫富济贫理想的寄托，在传统文化的演进中有着重要的影响。至于市井文化，则是指城市商品经济孕育出来的以工商市民为代表的文化样式，它以“利”、“欲”观念为其核心，公开宣扬谋求利益的正当性和人的生存欲望的合理性，与正统儒家“重义轻利”、“存天理，灭人欲”的主张针锋相对；这一趋向也反射到理论思维的层面，南宋陈亮、叶适的事功派哲学和明清之际一批进步思想家的肯定“人欲”，由此激起“义”与“利”、“理”与“欲”的长期抗辩，在一定程度上映现了城市文化心态的折光。

四维文化结构，其间的关系又如何呢？可以有不同的着眼点。从各社群所处的社会层面来看，乡镇和山林本属上层文化（乡镇的基础虽在农村，居支配地位的是缙绅阶级），由上层向下层延伸；江湖和市井则起于下层文化，由下层向上层辐射。所以前者各有自成体系的学说思想，而后者多不具备完密的理论形态。这是一种二元对立。再从整个社会的组织原则看，乡镇文化是围绕宗法关系这一轴心凝聚起来的，其他三种或多或少有离心倾向。前者是传统文化的正宗，后三者都应视作别派。这另是一种二元对立。还可以从文化依附的经济基础看，则乡镇、山林、江湖根本上都发端于自给自足的小农经济，只有市井文化源出于商品经济。就我们这个农业自然经济为主的社会形态来说，前三者属同构文化，后一种为异质文化，则又构成新的二元对立。三对矛盾相交，不仅揭示着四维结构的错综复杂关系，更体现了其建构运动的过程。大体说来，先秦时期，各种文化形态都处在生成阶段，并立相峙，而以上层文化与下层文化的分野较为明显。经秦汉之际的过渡，至西汉中叶确立儒术一尊，而后有魏晋南北朝隋唐间社会风尚与思潮的起伏更迭，各股文化势力竞争及对流激烈，则正宗与别派的冲突更为突出。宋元明清，理学成了统治思想，“义利”、“理欲”之辨为各方关注的焦点，于是异质与同构的对立被推上前台位置。矛盾重心的转移，

标志着四维结构内部诸因子的消长变化及其组合方式的跃迁更换,并由此显示出整个民族文化传统由生成、演进而走向蜕变的历史。

现在可以给我们民族的文化进程勾画一个轮廓了。概括地说,发端于巫史文化的兴替交渗,演进为以儒家为主体的儒道互补和三教合一,扩展并完形于乡镇、山林、江湖、市井的四维文化结构及其动态平衡,这就构成传统文化模式运行的基本轨迹。围绕这条主线,展现了一幅各种文化思潮兴起、衰歇、转换、交替、冲突、融合的五光十色的图景,令人兴奋,也令人深思。它说明了什么呢?它告诉我们:文化思潮的演变并非主观、任意的,而要受一定法则的支配,那便是与传统中国社会结构相适应的文化精神建构的历史需求。凡是符合这一需求的,就能发展、壮大;不符合需求的,渐趋式微、淘汰。史官文化覆盖了巫官文化,百家争鸣定位于儒术独尊,"三教"终归合一,"四维"互相推移,处处体现出建构的法则,时时显露历史选择的威力,而民族文化精神的丰富内涵亦于此得到昭示。

传统文化的未来命运

最后,让我们稍稍涉及中国传统文化的前途问题。

传统文化历史悠久,硕果累累,个性鲜明。为什么进入近代社会以后,竟给人以强弩之末、一蹶不振的感觉?能不能通过努力使它全面振兴,且以此为根据来构建当代新文化呢?我以为不能。前面说过,传统文化并非先验地设定在我们民族身上,作为一种历史现象,它是古代以贵族官僚为本位的宗法式农业社会的产物,并随着这一社会的长期延续而发展到烂熟的程度。古代社会既已走完它的历史行程,曾经在这块土壤上盛开过的精神花朵,又怎能单独生存下去呢?作为完整体系的传统文化之走向解体,是势所必然的。

有人认为,尽管我们的传统文化已经衰老,但只要注意吸收世界新潮流、新事物,注入新鲜血液,仍有可能"妙手回春"、"返老还童"。这种论调似是而非。不同民族文化之间互相交流,历史上并不罕见,但需要一个前提,就是文化赖以发育滋长的民族社会生活的母体。我们这

个古老的民族,在前进过程中汲取了不少外来的营养,东汉以后传入印度文化,汉唐时期引进西域文明,宋元以来先后受到契丹、蒙古、阿拉伯以至西方基督教的影响,在当时,由于传统的宗法农业社会尚有发展余地,传统文化自身尚有活力,所以外来东西经过消化改造,即可融入传统之中,丰富其内涵,而不致于改变其体性。可是,鸦片战争以来,尤其是"五四"运动以后,情况大不一样。传统的社会只剩下一副残缺不全的躯壳,古老的文化割断了活生生的泉源,而西方文化,特别是西方近现代文化(包括马克思主义思想),适应着全世界日益广泛地卷入商品经济社会生活的形势,潮水般地涌入中国。我们面临的已经不是怎样在传统文化基础上吸收外来文化的问题,而是如何看待西方文化的洪水即将淹没我们的民族传统。于是,有人嚎哭,有人咒骂,也有人欢欣鼓舞,乃至高呼"批判"、"打倒"传统来为新思潮推波助澜。这场东西文化之争持续数十年之久,而今历史已作了最好的结论。难道我们民族在"五四"以后逐步形成的新文化,不应当建基于"民主"、"科学"、"人权"、"法治"以至于"经济发展"、"民生改善"、"社会进步"、"思想解放"之类现代文明的观念原则之上,倒还要谨守"亲亲"、"尊尊"、"法先王"、"自然无为"那一套传统规范的制约吗?拘守传统,就不会有中国的革命,也不会有中国的现代化。所以,我认为,当前文化建设的要旨,应该是沿着"五四"以来开辟的道路走下去,继续大胆地吸收世界各国的新科学、新思潮、新文化,而不是要回归传统与复兴传统。当然,吸收外国的东西必须同本民族的生活实践相结合,根据实践的需要进行选择加工,使之成为民族新文化的组成部分,但这不等于以传统为基础来建构新文化。

这样说来,传统文化可以一古脑儿地抛弃了?则又不然。历史是不能一刀切断的。宗法社会虽属过去,但宗法习惯势力仍有广泛的遗留,这跟我国社会商品经济尚不发达,小农生产方式和思想意识严重存在,是互有联系的。因此,传统文化在我们的社会生活和民族心理上打下了深刻的烙印,是一个必须正视的事实。另外,我们说传统文化属于过去的时代,主要指它的精神实质和整个体系而言,具体的文化成分如一些理论范畴、道德原则、艺术技巧、心理机制等,虽也跟整个体系有

关,而又不能等量齐观。这些特殊的表现形式,只要经过适当的扬弃与改造,是完全可以纳入新文化体系中来,作为新文化自身的有机构成的。这不仅能丰富新文化的内涵,还有助于新的文化形态为群众喜闻乐见,从而在民族心灵的深处生根发芽。举一个人所熟知的例子:西方人每每羡慕日本人在企业管理方面取得的经验,他们发现后者的秘诀是将传统的家族伦理规范引进企业管理,如采取相对稳定的雇佣制,实行上下级恳谈对话,吸引职工关心和参与企业管理,以及设置厂旗、厂歌、厂服等外在标记,皆为了灌输"爱厂如家"的观念,这对日本经济的起飞起了良好的作用。但要注意,日本人这些独特的做法,都是在他们采用严格的现代化科学管理企业制度的前提下进行的,科学管理是"体",家族伦理只是"用"。如果颠倒过来,甚至废弃科学管理,一任家族伦理因素膨胀,后果将不堪设想。这个例子可用作当前文化建设的借鉴,它意味着我们并不需要同传统"彻底决裂",而是要坚持在当代生活的实践中来利用传统,消化传统,达到推陈出新的目的。这才是对传统文化应有的态度。

传统文化也还有容或属于未来的成分。当今世界工业文明的充分发展和由此产生的种种弊病,引发了人们关于"后工业社会"的议论;市场商品经济机制的运行,也未必能无限制地延伸下去(共产主义的构想便是超越商品经济阶段的)。为此,西方一部分有识之士,已经开始把眼光转向东方,到我们的文化传统中来探索新的文化路向,古代"天人合一"的理想、重人伦的观念、讲求身心内外谐调的情趣和一体化的思维模式,受到他们的热忱关注,这是值得注意的态势。诚然,未来的文化不会是传统文化的简单回归。在高度发达的物质文明和广泛协调的人际关系基础上建构起来的精神文化,必然是一种更高层次的人类文化。不过它兴许会改变近代西方文化过分畸斜于向外探求,而忽视内在精神生活平衡的倾向,进而将改造环境与协调自身、注意科学与尊崇人伦、"斗争哲学"与"和为贵"等不同方面结合起来,融为一体,这并非毫无根据的臆断。所以,我们在考虑问题时,不光要着眼今天的中国,还要展望未来的世界,要从文化演进的总趋向上来把握传统文化的前景以及东西文化交融的现实可能性,争取为创建人类新文明作出

一份贡献。然而，我们又必须谨慎小心，不要把传统文化中可能对未来起作用的因素，跟当前中国社会现代化建设的实际需要混为一谈，以免干扰自己行进的步伐。

第二章　民族文学的特质

对于围绕并孕生出中国文学的社会与文化背景作了如上介绍之后，我们将正式进入民族文学自身的考察，尝试回答中国文学是什么的问题。这一章暂且停留于静态的观照，也就是把中国文学看成为一个已经完成了的系统，从不同的角度来找寻它那些足以构成自己标志的特质所在。当然，既称之为“特质”，总要通过比较才能显示出来，所以本章的剖析需要时时联系其他民族文学（主要是西方文学）的情况作参照。不过这样的参照必须从大处着眼，即从整个文学系统的体制、功能、内核、外观、思维方法、演化道路诸视角立论，才不致流于琐屑或任意。而且这种比照只能就民族传统的主导倾向而言，难以容纳其各个方面，因为一个发达的文学系统总有许多矛盾的成分和例外的表现，要概括无遗是办不到的。也正由于此，我们还不得不把本章论题局限于已然形成稳定质性的中国传统文学，而不包括尚在流变中的新文学，后者是中西两大传统撞击与交汇的产物，跟前者相比，在性能上有显著差异，合在一起论述恐不相宜。

下面就来探讨中国传统文学的民族特质。

杂文学的体制

从较为明显的角度看，文学的民族性，首先表现在民族对文学的观念上，亦即它们是怎样来看待文学这一现象，如何判定它的内涵与外延，区分文学与非文学的界限，并由此形成怎样的文学体制。在这一点上，我们跟西方人是很有差别的。

西方的传统观念以纯文学为正宗，诗歌、小说、戏剧再加上文艺性

散文，便是所认可的文学范围。西方文艺思想的奠基人亚里士多德将诗（即文学，因为当时的文学都是诗）分作史诗、悲剧和喜剧、酒神颂和日神颂以及箫乐和竖琴乐三大类，并说它们之间的区别在于"摹拟各种对象时采取的方式不同"，"既可以像荷马那样，时而用叙述手法，时而叫人物出场（或化身为人物）；也可以始终不变，用自己的口吻来叙述；还可以使摹仿者用动作来摹仿"①。这实际上是确立了史诗、抒情诗和戏剧文学三分法的传统，在西方一直沿用下来，至别林斯基还宣称："这便是诗歌的一切体裁。诗歌只有三类，再多就没有，也不可能有。"②

文艺复兴至启蒙运动期间，散文这一文体在西方逐渐兴起，出现了像英国的培根、弥尔顿，法国的蒙田、伏尔泰、卢梭等重要的散文作家，至19世纪以后更形发展。这样一来，人们传统的文学观念有所变化，文艺性散文也被纳入文学的范畴，于是诗歌、小说、戏剧、散文的四分法便流行起来。尽管如此，西方人的主导观念仍然以纯文学为正宗，并不把一切实用文体都包罗进来（少数人有此主张，未得到公认）。他们评论文学时，也总是强调作品中的情趣和想象的因子（如批评家亨特以思想、感情、想象、趣味为文学四要素，一度流传较广），这也体现了纯文学的内涵。

再来看我们的情况。我们民族的文学观念，是在历史的发展中逐渐形成的。一般说来，先秦时期尚未有独立的文学观念，"文学"一词指的是整个学术文化。《论语·先进》述及孔门四科，其中提到"文学，子游、子夏"。这是说子游、子夏承传了孔子文化典籍方面的成果，并非专指文学创作。邢昺《论语疏》解说这句话的意思是："文章博学则有子游、子夏二人。"扬雄《法言·吾子》也说："子游、子夏得其书矣。"都比较符合实情。先秦典籍中还谈到"文"，也是指整个学术文化。《论语·述而》："子以四教，文、行、忠、信。"《学而》："行有余力，则以

① 《诗学》第三章，见《〈诗学〉〈诗艺〉》第9页，人民文学出版社1962年版。

② 《诗歌的分类和分科》，见《别林斯基选集》第3卷第84页，上海译文出版社1980年版。

学文。"《雍也》:"君子博学于文。"这里的"文"和上述"文学"一样,都兼有博学之义,非专指文学创作。先秦时期没有产生单独的文学观念,跟当时文学创作本身大体混同于一般学术文化的情况,是相适应的。

两汉时期,随着辞赋盛行,文学与学术方始分化。前者称"文章"、"文辞",或简称"文";后者称"文学"、"儒学",或简称"学"。《史记·孝武本纪》:"上乡儒术,招贤良,赵绾、王臧等以文学为公卿。"所谓"文学",应该就是指儒术。《汉书·张汤传》:"是时,上方乡文学,汤决大狱,欲傅古义,乃请博士弟子治《尚书》、《春秋》,补廷尉史。"《尚书》、《春秋》都属于"文学"的范围。另外,《汉书·公孙弘传赞》云:"文章则司马迁、相如。"又云:"刘向、王褒以文章显。"这里举到"文章"的代表人物,司马迁是史学家,但也有散文、辞赋的创作,其余三人则都是辞赋家。可见"文章"与"文学"的区别。《后汉书》于《儒林传》之外,特设《文苑传》,也可以看出当时知识分子专业的分途。所以说,我们民族的文学观念初步形成于两汉,是有根据的①。

但是,我认为,重要的不仅在于这说明了文学是从一般学术文化中逐渐分离出来的事实,更要看到,在我们的民族传统中,这种分化并不彻底。换句话说,已经独立出来的文学观念,在汉魏以下人们的心目中,仍然是一个杂文学的范畴,其中包含着许多非文学的成分(当然是以纯文学眼光来看)。两汉姑置勿论,号称"文学自觉"时代的魏晋,又是怎样看问题的呢?曹丕《典论·论文》是第一篇全面论述文学的纲领性文献,"文章,经国之大业,不朽之盛事",地位抬得何等之高!但涉及具体文学现象时,则说:"夫文,本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。"除了诗赋一类属纯文学外,奏议、书论、铭诔都是应用文字,至多只能归入杂文学的范畴。稍后,陆机《文赋》专门讨论文学创作的过程,举出十种文体——诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说,也只有诗、赋两类属于纯文学。循此而下,昭明《文选》分文章为三十八类,《文心雕龙》列三十三体,一直发展到清代姚鼐《古文辞类

① 上述问题郭绍虞《文学观念与其含义之变迁》一文有详细考辨,载《照隅室古典文学论集》上编,上海古籍出版社 1983 年出版,可参。

纂》划定十三大类，其中都包括大量应用文体。可以说，在传统文学的整个发展过程中，文学与非文学的因素一直是交织着的，从来也没有断然剖分。

那末，我们的杂文学体制，究竟还有没有一个确定的范围呢？当然是有的。晋人定"四部书目"，经、史、子、集的分编，正好界定了杂文学的外延。凡是不入经、史、子的各类文章，都可以编入文集，也都属于传统认可的文学范畴。李白、杜甫的诗歌，陆贽的奏议，苏洵的策论以至于元人杂剧，在前人看来皆是文章，没有质的歧异。与此同时，《文选序》标举"事出于沉思，义归乎翰藻"的选录标准，则清楚地揭示了杂文学的内涵。杂文学要够得上称作"文"，"沉思""翰藻"是必不可少的，否则就跟一般的史书、子书无区别了。但"沉思""翰藻"毕竟不同于今天所讲的"形象思维"，也跟西方历来重视的文学情趣、艺术想象大不一样，所以又只能构成杂文学的标准，进不了纯文学的领域。

应该指出，在我们民族文学观念长时期演变的过程中，偶尔也会有触及纯文学与杂文学分界的讨论，那便是六朝"文笔之辨"。在这个问题上说得比较明确的，是梁元帝萧绎写在《金楼子·立言篇》中的一段话："古人之学者有二，今人之学者有四。夫子门徒，转相师受，通圣人之经，谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文。今之儒，博通子史，但能识其事，不能通其理者，泛谓之学。至如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若此之流，泛谓之笔。吟咏风谣，流连哀思者，谓之文。"这里先将古代的学问分作"儒"与"文"两途，大致和汉人关于"文学"与"文章"的区别相当。然后根据后来的发展情况，从"儒"中判别出"儒"（狭义的，指能通经达道）和"学"（但能博闻强记，不能通达大道）两类，又从"文"中分化出"笔"和"文"（狭义的）。"笔"指的是章奏之类应用文字，"文"则需要情思宛转，并能上口咏叹。《金楼子·立言篇》在另一处还谈到："文者，唯须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒合，情灵摇荡。"把藻采、声韵、情思几个方面都提到了，说得更为全面。由此看来，"文"和"笔"的区分，确实接触到纯文学与杂文学的分界问题，在传统文学观念的演进上值得给予注意。

然则，这是否意味着我们的先人已正式确立了纯文学的观念呢？

不然。我们知道,“文笔之辨”在六朝本有一个发展过程,其中包含着一些不那么一致的提法。最早给“文”“笔”下界说的如刘宋时范晔,他在《狱中与诸甥侄书》中谈到,为文须“别宫商,识清浊”,又说:“手笔差易,文不拘韵故也。”这是专从文章是否讲求声韵来辨析“文”“笔”,跟纯文学与杂文学的分界是不相干的。《文心雕龙·总术》中也提到:“今之常言,有文有笔,以为无韵者笔也,有韵者文也。”意思相同,可见是当时一般人的见解。萧绎的说法较晚出,他在声韵之外,又加上了情思和藻采的要求,特别强调“情灵摇荡”、“流连哀思”,于是“文”的纯文学的意味便加重了,但这恐怕是他的“一家之言”,未必得到公认。此其一。其次,即便取萧绎之说,由于他主张情采、声韵并重,他所理解的“文”,看来也仅指诗、赋和一部分骈文,不但不能概括当时新兴的志人、志怪小说,甚且不包括像《桃花源记》那样的文艺性散文。这样的“文”,较之通常所谓纯文学的概念,又要显得狭窄得多。再次,还要看到,六朝人对“文”“笔”的划分也只是相对的,因为在他们的观念中,“笔”亦须有文采(据《文心雕龙·总术》,颜延之以为:“笔之为体,言之文也”)。所以“文”“笔”又可总纳入“文”的范畴(《文选》与《文心雕龙》都取广义的“文”),仍然合成一个杂文学的体制。最后,从历史上看,“文笔之辨”并未得到巩固和发展。唐宋时期的文学复古运动,为要打破骈文正宗的观念,便也抹煞了“文笔之辨”。后世所谓的“文”,始终是一个包罗万象的概念。① 只有晚清阮元试图重弹旧调,那不过是清中叶以后骈文回潮的余波而已。总之,“文笔之辨”是在六朝骈俪文学盛行的基础上产生的文学分类要求,它或许在某些方面接近了西方的纯文学范畴,但实质并不相同;作为某个历史阶段的特殊现象,它也并不代表传统文学发展的主流。那种以为我国古代文学观念是由杂文学逐渐演进到纯文学的看法,其实并不符合我们的国情。

---

① 一部分人甚至要把经、史、子也包括到文学范畴里来,如曾国藩编《经史百家杂钞》为扩大姚鼐《古文辞类纂》的选文范围,章炳麟《国故论衡·文学总略》更有“以有文字著于竹帛,故谓之文”的说法,可见传统观念中文学与一般学术文化始终未彻底划清界线,这也是杂文学体制得以巩固的重要因素。

美善相兼的本质

特定的文学观念，总是和特定文学现象的本质相联系的。什么是我们民族文学的本质呢？我们认为，真、善、美的统一，应该是对一切文艺创作的基本要求，古今中外概莫能外。但比较而言，西方的传统似乎侧重在美与真的结合，我们的传统则更为注意美与善的统一。

众所周知，西方人对美的本质的解释，主要起自两大源头：一是毕达哥拉斯学派鼓吹美是和谐的理论，再一是苏格拉底至亚里士多德倡导“艺术模仿自然”的学说。前者把美归结为事物形体上的比例、均衡、黄金分割、多样统一之类形式要素，确立了美在形式的观点；后者则以“自然”作为文艺创作的蓝本，要求文艺作品中展现的事物关系必须忠实于客观世界的原貌。由前者，生发出后来美学史上形形色色的形式主义学派；由后者，孕育了文艺园地里源远流长的写实主义思潮。形式主义者注目于事物形式的美，写实主义者强调作品内容的真，彼此的归趋虽呈歧异，而亦有沟通。因为按照西方人的思路，形体和谐本身反映着宇宙秩序的整一性，建构和谐的形式，也便是对于整一的自然法则的一种“模仿”和体现。所以追根究底，模仿自然（再现生活），或者叫美从属于真，可以说是西方美学思想里占支配地位的观念（至少到19世纪），“写真实”成了指导文艺创作的纲领性口号。与此同时，西方艺术家们通常也不忽略对善的追求，但他们一般是将善放置在真的基础上，通过真实地描写现实，自然而然地引导读者对生活作出合理的评判。所谓“艺术家不该在他的作品里面露面，就像上帝不该在自然里面露面一样”①的提法，确切地显示了西方文艺，尤其是西方写实主义文艺的传统。而由于将艺术的真实性加以绝对化的理解，又往往导致一部分作家在观照生活时持消极、静观的态度，排斥主观倾向性，甚至抛弃为人生服务的目的，走上唯真实论和唯艺术论的道路。这种自然

---

① 弗洛贝尔1875年12月致乔治·桑的信，载伍蠡甫主编《西方文论选》下卷第210页，人民文学出版社1964年版。

主义、唯美主义的思潮，在西方文艺运动中有相当的势力，不能说没有其文化、心理的根源。

和上述情况相对照，我们民族的传统则把追求美善相兼、美从属于善放到了第一位。推究“美”这个词的涵义，原本就与“善”相通。许慎《说文解字》云：“美，甘也，从羊从大。羊在六畜主给膳也。美与善同意。”要说美的字源是否从羊从大以及其原始意义是否作甘食解，后世看法自有出入，但许慎指出美的概念早期与善相当，却是有根据的。春秋时楚国大夫伍举曾对楚灵王说：“夫美也者，上下内外大小远近皆无害焉，故曰美。若于目观则美，缩于财用则匮，是聚民利以自封而瘠民也，胡美之为？”[①]伍举在这里给美所下的定义，是文献录存最早的有关美的解说，其内涵恰恰渗透着功利性的原则。像这样将美和善作为同义词使用的例子，见于古代典籍者比比皆是，甚至到今天还保留在诸如“美德”、“美意”、“价廉物美”、“美不胜收”等用语之中。

不过随着社会生活的变化发展，美的观念也逐渐分化与独立。从上引伍举的言谈中可以看出，他那个时代已经出现“于目观则美”的想法，也就是把能打动视觉器官的美丽的形体当做美，这样一来，美和善开始脱了节。伍举仍然站在传统的立场上坚持美善一体，但区分美善又是人类社会进化发达的需求，于是作为原先的美善合一和后起的美善相分的进一步综合，便产生了孔子的美善相兼的思想。这个观点见诸《论语・八佾》所载孔子论乐的一段评述：“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。”据郑玄的注释，《韶》是颂美大舜的乐曲，舜从尧的禅让取得天下，以文德致太平，所以得到孔子高度赞许；《武》则是讴歌周武王的乐章，武王以武功平定天下，孔子认为不及文德之值得推崇，因而说它虽美而未能尽善。[②] 关于文德与武功的比较，且不去管它；值得注意的，是这段话里所涉及的“美”和“善”这一对范畴的辨析。在孔子看来，“美”跟“善”是有区别的，尽美不一定能达到尽善；但另一方面，他又不赞成两者的分割，而竭力要求美和善的统一，

① 见《国语・楚语上》，《四部丛刊》本《国语》卷十七。

② 见刘宝楠《论语正义》卷四引郑玄注，《四部备要・经部・清十三经注疏》本。

在尽美的基础上还要力求尽善。总之,以美善相兼、尽善尽美作为艺术评价的最高准则,便构成我们民族对文艺本质的概括。后来荀子在《乐论》中标举“美善相乐”,并以“乐者,乐也……治人之盛也”的提法,将文艺的愉悦性和功利性结合起来考察,是孔子思想的进一步发挥。

儒家如此,其他各家又怎样呢?道家如老、庄,在许多问题上是作为儒家的对手而出现的。《老子》说:“信言不美,美言不信;善者不辩,辩者不善。”似乎是将美与善对立起来了。又说:“大音希声,大象无形。”含有取消美的意味。但如果我们真的得出这样的结论,那未免是皮相之谈。实质上,老、庄反对的是礼教制度下人为虚饰的美,而崇尚自然之美。“大音希声”这一命题所揭示的返朴归真的思想,正代表着他们向往中的美的最高境界,这跟他们在人生理想上追求“自然无为”,是完全一致的。因此,道家与儒家尽管各善其善,各美其美,而在美善相兼这一点上,却并无二致。先秦诸子中,只有墨家和法家确实存在尚用而不尚文的倾向。墨子非乐,韩非抨击“以文害用”,都是从功利角度来贬斥文艺,余波及于宋明理学家“学文害道”、“玩物丧志”的论调。这一派观点是把美从属于善的主张推到了极端,以致由崇善发展到贬美,陷入片面性;不过他们在崇善这个出发点上仍与儒、道相通,而与西方“为艺术而艺术”的路线迥然异趣。

强调美善结合,并不意味着我们的文艺不重视写真,事实上,传统文学观里也很有讲求反映事物真实性的一面。它起源于先秦史家的“实录”精神①,后来扩展到文学批评的领域。汉代王充就以“疾虚妄”、“求实诚”作为《论衡》一书的中心思想,大力鼓吹“铨轻重之言,立真伪之平”,“极笔墨之力,定善恶之实”②,为古代文论中的求实传统奠定了基础。以后,三国时曹丕提出“铭诔尚实”③;晋代左思论赋反对

① 《左传·宣公二年》载晋国史官坚持书赵盾弑君事,并录孔子语:“董狐,古之良史也,书法不隐。”后来班固即以“实录”二字评《史记》。

② 《论衡·对作篇》、《佚文篇》,《四部丛刊》本《论衡》卷二十九、卷二十。

③ 《典论·论文》,《四部丛刊》本六臣注《文选》卷五十二。

“虚而无征”，主张“美物者，贵依其本；赞事者，宜本其实”①；南朝刘勰指责“采滥忽真”的流行文风，把“事信而不诞”作为评论文学的重要准则②；初唐史学家刘知几倡导“不虚美，不隐恶”的良史作风，要求史传文章真正成为客观历史的“实录”③；以至中唐白居易在《新乐府序》里标举“其事核而实，使采之者传信也”的创作原则。注重“写真实”的言论，可谓代不绝书。但要看到，上述见解不仅多停留于“实事实录”的经验论阶段，尚未提升到理性的高度（如亚里士多德《诗学》中说到，诗的价值高于历史，历史只表现事物的实然性，诗则要表现事物的必然性），尤为重要的是，这种“实录”精神总是和“美刺”的观念紧密联系在一起的，“不虚美，不隐恶”便是它的基本内涵。因此，写真还是为了褒善贬恶，归根结底从属于对善的追求。这也是我们用美善相兼来概括民族审美取向的重要依据。

美善相兼、尽善尽美既然是民族艺术文化传统中的主导趋向，它必然要深刻影响于文艺创作和理论批评的各个方面。我们的先辈一贯注重文艺作品的社会功能，特别是它的政治和教化的功能，正是这一文化取向的具体表现。早在两千多年前的孔子，就曾以“兴于诗，立于礼，成于乐”④的教育程序，指明了文艺在人格修养上的巨大效应。他所说的“诵诗三百，授之以政，不达；使于四方，不能专对；虽多，亦奚以为”⑤，则明确提示了文艺的政治目的。而最能完整体现其文艺观的“兴观群怨”之说，虽然从多方面触及诗歌的社会作用，结穴点仍在于“事父事君”⑥，突出了礼制政教的约束。循此而下及于汉儒，更把诗歌功能衍化为“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”这样一整套纲领⑦，赋予教化说以完备的形态。此后两千年间的文学创作，基本上处

① 《三都赋序》，《四部丛刊》本六臣注《文选》卷四。

② 见《文心雕龙》一书《情采》、《宗经》诸篇，范文澜《文心雕龙注》卷一、卷七。

③ 见《史通·载文》，《四部丛刊》本《史通》卷五。

④ 《论语·泰伯》，《十三经注疏》本《论语注疏》卷八。

⑤ 《论语·子路》，同上书卷十三。

⑥ 见《论语·阳货》：“子曰：小子何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（同上书卷十七）

⑦ 见《毛诗大序》，《十三经注疏》本《毛诗正义》卷一。

在它的阴影笼罩之下。无论是保守的或进步的文艺家，大多不免要打起“风教”这面大旗来捍卫自己的文艺事业，争取合法生存的权利。即便有少数人背离这条路线，慑于“不关风化体，纵好也枉然”[①]的诘难，也往往不敢明目张胆地树起反抗的旗帜。这跟西方文坛上公开标榜为艺术而艺术的宗旨，是大相径庭的。

与此相适应，我国传统文学在内容上也形成了自己的特色。其所展示的天地，通常不脱现实的政教伦理，不仅那些直接反映社会政治的篇什，即便是个人情怀的抒述、亲朋或异性间的交往乃至大自然风光的讴唱，也多和“出处进退”的人生道路、“发情止礼”的道德规范紧密相联系，比起西方文学不拘守人伦日用，力图向宗教、哲学、心理、历史等领域作多方面的开拓，显然有别。例如“希腊悲剧之父”埃斯库罗斯的名著《俄瑞斯忒斯》三部曲，写俄瑞斯忒斯为报父仇而手刃生母，致被复仇女神紧追不舍的故事，从虚幻的神话传说里，曲折地反映了旧氏族血缘关系下的复仇观念与新兴公民社会法律精神之间的撞击，在我国传统文学中就很难找到类似题材。又如莎士比亚的戏剧，人们常拿来同我国古典名剧相提并论，其实莎剧中那种鲜明的历史感，那种高度抽象的哲理意识，那种对人性内在矛盾的深入发掘，甚至那五光十色的“福斯塔夫式”的背景，都是古典戏曲所欠缺的。相比之下，我们的文学主题则比较单纯，长篇小说如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》，一旦剥去其历史的、传奇的、神魔的外壳，呈露的内核仍不脱忠奸、邪正、善恶之间的争斗，显示出对社会伦常的执着关注。即使被人认为打破了一切传统模式的《红楼梦》，它所昭示的具有真正深刻意义的历史悲剧，也还是通过一个家族的伦理关系的解体和礼教压制下的人的毁灭而展现出来的。可见无论是肯定还是否定固有的社会规范，文学的思考总离不开现实的政教伦理，这固然利于促进我们的文艺创作与社会人生息息相关，亦不免多少限制了艺术观照的视野。

主题的纯一性，又会在作品的艺术形式上留下痕迹。我国古代戏曲、小说中的人物形象多趋于类型化，正面和反面角色对比的反差度过

---

① 高明《琵琶记·开场》，中华书局1958年版《琵琶记》第一齣。

于强烈，情节发展套式化以及语言表白说教化等毛病，皆与过分执着于道德的垂诫分不开。而另一方面，也正由于我们的文学家和艺术家坚持在这个人伦日用的世界里进行了不懈的探索，他们对于现实生活中的人情世故了解得非常透彻，对于各类人物的感情心理及其外现活动有着精深的体会和细致的把握，得以创造出从诗歌赋比兴到小说白描、戏曲程式等一整套艺术手段来传达这种微妙的心态，其表现的入神和技艺的精湛在世界艺术史上亦堪称独步。于此看来，每个民族的艺术文化传统互有短长，而长处与短处又往往连结在一起，从属于一个中心目标——在我们来说，那就是美与善的统一。

言志抒情的内核

美善相兼的价值导向，给中国传统文学带来另一个重大的特点，即"言志抒情"的诗歌（或许可包括一部分散文）成为文学的主要样式，叙事作品相应地不发达，这也跟西方构成了鲜明的对比。西方叙事文学的渊源，可以一直追溯到上古神话传说。由神话衍生出史诗，转型为悲剧、喜剧、寓言、故事，加上中世纪的骑士传奇和近代市民社会盛行的小说、戏剧，叙事文学的统绪称得上源远流长，表现充分。相形之下，我国古神话传说只存残骸，民族史诗付诸阙如，戏曲、小说兴起迟晚，且长期被摈斥于正宗文学的大门之外，于是抒情诗成了一枝独秀。造成这样的差别，从根底上说，当与我国古代城市商品经济的相对薄弱有关，而其肇端则在于上一章里讲到的史官文化覆盖巫官文化，导致古神话的变形。换句话说，我们的原始神话由于受到崇善立德的史官文化精神的改造，走上了一条古史化而非史诗化的发展道路，不仅未能通过史诗的创作与编集，得到系统的整理加工，反而在古史化的过程中破坏了自身原有的体系，湮没了艺术想象的光辉，这是民族艺术文化的大不幸。

神话的湮没，造成叙事文学的中断（很长一段时间里，记事似乎成了史家的专职，以致后来小说的勃兴还要借助史家笔意），"诗三百"便成了民族传统的奠基。作为古代诗歌的总集，《诗经》在表现风格上尽管较为多样化，而"言志抒情"自是它的核心。我们看它那些短小的篇

什，大多凭藉反复的咏歌来传达简单的情事，内容平实，情意真挚，描写赅略，语言素朴，跟神话式的瑰奇幻想与大力夸张不可同日而语。就是那组以《生民》为首、号称“周民族史诗”的章翰，除始祖诞生一节带有几分灵异色彩外，其余也只是朴朴实实地记叙祖先的功业，讴歌其化育万民的德行，这跟其他民族史诗着意渲染英雄人物的神奇武功，也完全是两码事。《诗经》开辟了我们民族文学的航向，“诗言志”自然成了文艺美学“开山的纲领”①；后世创作大多沿着这条主航道前行，“言志抒情”的矩矱便也深入人心。不过对于它的确切内涵，还需要作一点说明。

“言志”说在先秦典籍里的出现非止一处，表达最为完整的，见于《尚书·尧典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”由于《尧典》属晚出的篇章②，关于这段话写定的时间也颇有争议，以我看来，其中所反映的诗、乐、舞三位一体以及用歌舞祀神、求得“神人以和”的观念，应该产生较早，至迟不过西周前期的“雅颂”时代。据此推断，“诗言志”的“志”，始初当与颂神敬祖的内容有关，这是那个时代文学艺术的重大主题。到西周后期，社会危机日益加重，“变风”“变雅”中讽谕时政的诗多了起来，诗人也常在诗篇结尾自陈作意。这当然也是一种“言志”，不过所言的内容已从沟通天人之际，转为专注于人伦政事。春秋时期列国公卿大夫在外交政治场合“献诗陈志”、“赋诗言志”，就是以“断章取义”的方式来扩大诗歌的这一社会功能。进入战国，“贤人失志之赋作”③，像屈、宋的作品多抒述个人的感慨与命运，“志”的侧重点便又转移到一己之穷通出处，但仍关乎社会治政。由此看来，整个先秦时期，“诗言志”的涵义虽然不断变化与扩大，而密切联系政教伦理的基本原则是一贯的。“言志”并不同于一般地抒情，乃是着重在抒写与政教伦理相关的思想感情，即通常所谓陈述怀抱，这成了我们民族抒情诗的重要传统。

---

① 见《诗言志辨》，《朱自清古典文学论文集》第 190 页，上海古籍出版社 1981 年版。

② 一般认为《尧典》出于战国，但其中可能包含上古社会的思想资料。

③ 见《汉书·艺文志》，中华书局 1962 年版《汉书》卷三十。

与“言志”相比照，“抒情”的概念较为后起。《楚辞·惜诵》中说：“惜诵以致愍兮，发愤以抒情。”这是最早提到诗歌抒情的话。“抒情”说产生于楚辞的时代，不是偶然的，它跟诗歌表现的内容由宗教、政治而日益转入人的主观心灵有关，对于传统“言志”说是一个突破。但是，又要看到，“抒情”与“言志”之间有着直接的承传关系。所谓“发愤以抒情”，所抒的愤怨之情仍然同社会政治息息相通，“抒情”也还是“言志”。两汉文论中“情”字用得更多，但也是“志”“情”并用，沟通一气。直到六朝“缘情”说出来，文学创作沿着“情灵摇荡”的路子愈走愈远，抒情诗才逐渐摆脱政教伦理的拘限，“情”与“志”有了分离。不过这种局面并不持久。六朝后期起，就不断有人批评过分偏离“言志”传统的倾向。唐宋诗文复古运动标举“风雅比兴”，更是将诗歌潮流重又引回到“言志”与“抒情”相结合的传统上去。纵观整个古典诗歌的发展，“言志抒情”尽管不能范围一切，而社会政教伦理生活以及在政教伦理关系下的人的感情生活，确实构成民族抒情诗的中心课题。有人认为，传统的文艺思潮是一种“表现论”的美学，有别于西方古代盛行的“再现论”美学，固然不无道理。不过“表现论”的提法并不十分确切，因为“言志抒情”不同于一般的“表现”，尤其区别于西方近代浪漫主义和现代派思潮所鼓吹的纯主观心理的表现，而有其特定的人伦政教的内涵，这是由传统文艺的美善相兼的本质所决定了的。

那末，“言志抒情”的内核，对于我们民族的其他文学样式如散文、小说、戏曲，又会有什么样的影响呢？

中国文学传统中能与诗并峙的，便是散文。散文的源头是史书。“左史记言，右史记事”①的传说虽未必可靠，而古代史书有记言与记事之分，是确实的。记言为主的如《尚书》、《国语》、《战国策》，记事为主的如《春秋》、《左传》。大抵记言发展在先，记事发展在后。记言的“言”，主要包含政治说教和道德训诫的内容（《尚书》的典、谟、训、诰开其端），与“诗言志”的传统如出一辙，后来便衍生、扩展为战国诸子散文及汉以后的政论哲理文章。记事的“事”，据闻一多先生的考证，起

① 见《汉书·艺文志》。

初是作为“言”的背景出现的[①],后虽形成独立的史传体,而记言垂训的宗旨却保存了下来。请看,一部《春秋》记述了东周列国240年间的大事,可它的精神却被归结为“一字褒贬”式的“微言大义”。《左传》记事的详博更有所发展,而它的作用始终被视作“解经”。延及后来的“二十四史”以至《资治通鉴》,没有一部严肃的史书不以道德、政治上的鉴戒作为编写宗旨。这还是记言的传统,或者说“言志”的传统,构成我国古代史传文学的基本原则。至于六朝以后兴起的抒情散文和骈文,则又跟诗歌由“言志”转向“抒情”一样,大体经历了与社会政教伦常分而又合的过程。可见古代散文与诗歌在内容成分上虽有重理和重情的差别,而所取的途径并无二致。

诗歌和散文的性质既已弄清,小说、戏曲就好理解了。简言之,戏曲可看作诗的延续,小说则作为史的旁枝。古典戏曲不仅以韵语充当曲词,它那种抓住心理矛盾以设置戏剧冲突的结构原则,那种注重人物自我情感抒发的表现手法,都是极富于诗的情趣的。小说则在起源上本来就是“史”的一部分(古小说被认作纪实,常列入史部或子部),以后发展中也大量吸取了史传的材料和叙述方法(如情节交代有头有尾)。而戏曲、小说两者又都具有褒善贬恶的垂诫宗旨,体现了诗、史“言志”的共同精神。

物我同一的感受方式

“言志抒情”的内核,要求艺术家在面对自然、从事创作的时候,不能以追随自然、复制自然为满足,而要注意发扬主观的情志,让情志渗透于自然物象之中,实现审美主体能动制约下的主客体交融一致。这种“物我同一”的境界,正标示着我们民族特有的审美感受方式,也是“天人合一”的哲学观在美学上的反映。

---

① 见《闻一多论古典文学·记言与记事》,郑临川述评,重庆出版社1984年版。闻先生举了《论语·先进》里的“侍坐”章为证,我们也可以从《国语》“召公谏弭谤”、《战国策》“触詟说赵太后”等材料中找到大量例子,显示记言发展为记事的痕迹。

前面说过,西方的传统是对文艺的本质持“模仿”说,把客观事象当作文艺摹仿的对象,所以西方人喜爱用镜子来比喻文学和文学家,认为文学的功能就在于镜子式地映现大千世界。这一说法的好处是坚持了唯物论的反映论原则,缺点在于忽视主体的能动作用,流弊至于自然主义。晚近一部分文艺思潮,又往往将文艺创作归结为艺术家心灵的自由活动,根本抹煞了现实生活的基础,陷入另一个极端。而不论前者或后者,其共同点是未能从相互能动而交渗的角度来看待主客体之间的关系,也就未能达到“物我同一”。

我们的传统则不然。由于对文艺的内核取“言志抒情”之说,审美主体的能动作用是一贯受到重视的。但正如前一节里所述,“情志”并不等于个人纯主观的心理表现,它主要指作家有关政教、人伦的志趣与感受,具有丰富的社会内容,所以“言志抒情”也不会凭空发生,往往要由外界事象的刺激、触动而引起,这就是文艺创作中的“兴感”说。《礼记·乐记》有云:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声;声相应,故生变;变成方,谓之音;比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”这段话语是“兴感”说迄今见于文献的最初表述,它虽然只限于谈音乐的起因,而能将其中心物交感的原理讲得相当透彻,对于整个审美活动亦具有普遍意义。后来刘勰谓“人禀七情,应物斯感;感物吟志,莫非自然”①,钟嵘谓“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏”②,皆是把“兴感”的原理用于文学创作,并以之与“言志抒情”相沟通,这样一来,物象、情志、诗歌便融成了一体。

“兴感”说与“模仿”说有何实质性的区别呢?“模仿”说以客观世界为本体,以人的心灵为受体,文艺创作则被视为受体对于本体的复现,心与物是不相对待的。“兴感”说虽亦将创作的缘起归诸外物,但外物的作用仅在于触发内心的情志活动,再由情志宣泄而为诗歌、音乐,在这里,情志是真正的主体,创作的目的被归结为“言志”、“吟志”,

---

① 《文心雕龙·明诗》,范文澜《文心雕龙注》卷二。

② 《诗品序》,《历代诗话》本《诗品》卷首,中华书局 1981 年版。

而物象也只有经由情志的加工重铸，才得以进入作品，于是心与物达成了交感共振。与此相适应，我们的艺术家很少将文艺比作镜子，他们喜欢用乐器来喻指创作主体，它本身具有发出美妙音响的性能，而又须凭藉外界的触动以实现自己的性能。正如苏轼《琴诗》所云："若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？"用如此风趣而富于启示性的语言，将"指"（外物）与"琴"（内心）在共同创造音乐时的辩证关系揭示出来，充分显示了我们民族对审美艺术活动的独特体验。

诗歌、音乐是这样，其他门类艺术亦复如此。古代画论中有"外师造化，中得心源"①的说法，"造化"（客体）与"心源"（主体）也是并列对举的，可见即便是造型艺术，我们的传统仍然不以模仿和逼肖自然为能事。至如我们的艺术批评注重"神气"、"风骨"、"兴象"、"韵味"之类概念，有别于西方文论中的"形象"（人生图画）、"典型"、"典型环境"、"典型性格"诸问题，虽与西方叙事文学发达而我们抒情诗独盛的局面有关，也可以看出审美着眼点的差异，这里同样贯串着"物我同一"或"物我相分"的美学原则。

传神写意的表现方法

在艺术创作过程中，感受和表现不可分割，独特的感受方式必然要求相应的表现方法作配合。如果说，民族审美感受的特点在于"物我同一"，那末，其表现上的独到之处，便可归结为"传神写意"，这同西方文学的重视摹形与写实，也很不一样。

"传神"、"写意"的概念，原本出于绘画。它要求画家在描摹物象时，不要停留在形似的阶段，要能透过事物外形，摄取并传达其内在的精神，同时便也反映出绘画者本人的意趣。这一美学好尚，很快在文学上得到反响。古代文论讲"神韵"、讲"意境"，就是画家"传神""写意"说的翻版。但若以为文学创作的传神写意方法只是从绘画移植过来

---

① 张彦远《历代名画记》引张璪语，见《四库全书》本《历代名画记》卷十。

的，那就大错特错了，它实际上体现着“物我同一”原则下人们对艺术形象的“神”与“形”、“意”与“象”诸方面关系的把握，归根结底取决于文学“言志抒情”的本性。

不妨粗略回顾一下我国古典诗歌的演进过程，它在处理诗中情意与物象的关系上，大致经历了三个阶段。先秦两汉，诗歌以直抒胸臆为主，物象在诗中仅作为比兴材料或背景气氛的渲染，刻画极简，且不占有独立地位。这可以说是以我为主、物为我用的阶段，即直接的“言志抒情”。建安以后，诗中写景成分逐渐增多，在一部分田园、山水、咏物的题材里，甚至构成作品的主体，刻画也日趋繁密，于是情与景、神与形、意与象的关系问题，便提上了议事日程。陆机《文赋》所谓“体有万殊，物无一量，纷纭挥霍，形难为状……虽离方而遁圆，期穷形而尽相”，是在古代文学批评史上第一次肯定了摹写物象的重要性。晋、宋以还，山水诗大盛，“文贵形似”的风气流行一时，乃至造成“声色大开”，而“性情渐隐”[①]的严重后果。有识之士如刘勰，则对这种倾向加以批评，主张将状物与抒情结合起来，做到“物色尽而情有余”，才算通晓文学创作参伍因革的道理[②]。经过这样长时期的实践与探索，终于在唐人（尤其是盛唐人）的诗歌里达到了情景交融、物我相涵的境界。唐人称之为“兴象”，或者叫“兴在象外”，也就是我们所说的透过事物外形而传神写意。这是古典诗歌艺术成长的第二阶段。宋、元以后，诗歌创作追求情景交融的传统基本未变，而总的趋势则由“无我之境”趋向于“有我之境”（在词、曲尤为显著），也就是说，从意境浑成、情意深藏于物象之中，转变为“意余于境”、情意凌驾于物象之上，致使诗中景物皆染有鲜明的“我”的色彩。这在美学思想上称之为“离形得似”[③]，即摆脱表面形似而求得神似，是传神写意方法的新发展。总起来说，由直抒胸臆到情景相生以至“意余于境”，诗歌艺术的演变中始终贯串着“言志抒情”的要求，也始终反映出“物我同一”的意识；而由此归纳出

---

① 沈德潜《说诗晬语》卷上，中华书局1963年版《清诗话》第532页。

② 见刘勰《文心雕龙·物色》，范文澜《文心雕龙注》卷十。

③ 见《二十四诗品·形容》，《历代诗话》本。

来作为古典诗歌美学理想的情景交融，则正是传神写意在抒情诗领域的表现。

传神写意的方法同样应用于古典小说、戏曲的创作中。我国小说有白描传统，即指用最简练的笔墨，不加任何烘托，勾画出物象栩栩如生的情貌来。这就是传神写意的笔法。如果说，西方小说善长于作细致的环境景物描写和人物心理分析，能够把人物的外貌、服饰、习性、行为以至于整个场面关系交代得十分详尽而精确，给人以置身实地的感觉，那末，我们的长处恰恰在于避免孤立、静止地摹写物态，而总是强调从行动与冲突中表现人物，通过有典型意义的细节，"画龙点睛"式地传达出对象的神采。这样的写法在实感上也许不及西方小说，但克服了行文的拖沓烦琐，能帮助读者较快地进入故事的情境和人物的精神世界，因而也更富于诗的意趣。戏曲更是这样。它不像西方话剧那样注重写实，按照"第四堵墙"的要求来设计舞台活动，也不受时间空间、分幕分场的限制，不强求布景、道具和音响效果的逼真。古典戏曲充分发挥了虚拟写意的表现性能。象征性的景物器具，脸谱化的人物扮相，程式化与自由创造相结合的动作，背白、旁白、自报家门等"不合情理"的台词，以至于"行云流水"式的结构方式，都显示出这并非实生活的复制，而不过是虚演一场戏。但是，正因为它打破了那种人为的真实感，拆除了演员与观众之间的"第四堵墙"，反而有助于观众摆脱自己的静观地位，自由地参加到剧情流动的节奏中去。戏曲虚拟形式所造成的"物我同一"的境界，与中国画的散点透视法、古典诗歌的情景交融，有异曲同工之妙。

中和的美学风格

我们民族的文化思想，很讲究"中庸"之道，跟西方人的容易冲动、好走极端不大一样。"中庸"的思想反映在文艺观上，便是提倡文艺作品的"中和"之美。孔子论诗乐，赞美《关雎》"乐而不淫，哀而不伤"①，

---

① 《论语·八佾》，《十三经注疏》本《论语注疏》卷三。

又批评"郑声淫"，主张"放郑声"[①]，即是这种"中和"的美学准则的具体体现。影响于后世文学批评，所谓"直而不野"[②]、"夸而有节"[③]、"近而不浮，远而不尽"[④]、"发纤秾于简古，寄至味于淡泊"[⑤]种种提法，都与此一脉相承。古代文论在探讨艺术创造的法则时，常喜欢将对立的范畴作综合的把握，如虚与实、曲与直、奇与正、幻与真、出与入、一与多等等，也都是这一传统的引伸。在这众多的矛盾关系中，我觉得有两对矛盾占据支配地位，最值得我们注意，那就是"情"与"理"的中和、"文"与"质"的中和。

情理中和的思想产生得最早。上述孔子关于"乐而不淫，哀而不伤"的赞语，就包含着这一思想。更早的材料，如《左传·襄公二十九年》记载吴公子季札在鲁国观乐时一段评论，他用"勤而不怨"称许《周南》、《召南》，用"忧而不困"称许《邶》、《鄘》、《卫风》，用"思而不惧"赞《王风》，用"乐而不淫"赞《豳风》，用"大而婉，险而易行"赞《魏风》，用"思而不贰，怨而不言"论《小雅》，用"曲而有直体"评《大雅》，以至一口气用了"直而不倨，曲而不屈，迩而不偪，远面不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流"等14组短语赞美《颂》诗，都显示了情理中和的趣尚。稍后，《礼记·经解》提出"温柔敦厚"的"诗教"，从理论范畴上作了初步概括。而《毛诗序》中关于"发乎情，止乎礼义"的一段教言，则是对情理中和的最扼要的阐发。

情理中和的原则，规范着整个古代的文学创作与批评。汉人对于我国文学史上第一位大作家屈原的争论，是个明显的例证。西汉刘安作《离骚传》，认为"《国风》好色而不淫，《小雅》怨悱而不乱，若《离骚》者，可谓兼之矣"，这是从情理得其中和的角度作了肯定性评价。东汉班固却在《离骚序》中批评屈原"露才扬己，竞乎危国群小之间"，"忿怼

① 《论语·卫灵公》，同上书卷十五。
② 刘勰《文心雕龙·明诗》，范文澜《文心雕龙注》卷二。
③ 刘勰《文心雕龙·夸饰》，同上书卷八。
④ 司空图《与李生论诗书》，《四部丛刊》本《司空表圣文集》卷二。
⑤ 苏轼《书黄子思诗集后》，中华书局1986年版《苏轼文集》卷六十七。

不容，沉江而死，亦贬絜狂狷景行之士"，则又从情理不得其中的角度给予某种程度的否定。以后王逸为屈原辩护，他在《楚辞章句序》里高度赞扬诗人的"忠贞之质"，并引《大雅》的诗句作比较，以为"屈原之词，优游婉顺"，"《离骚》之文，依托五经以立义"，反过来指责班固的批评"殆失厥中"，同样是根据情理中和的原则。可见人们尽管对这一原则的理解和掌握互有出入，而奉此为金科玉律，则并无二致。后世种种评论，也大致不出这一范围。直到晚明"性灵"文学的兴起，情理合一的观念才发生某种程度的动摇。大戏曲家汤显祖明确谈到"情"与"理"的对立，他说："事固有理至而势违，势合而情反，情在而理亡，故虽自古名世建立，常有精微要眇不可告语人者。"①甚且以"第云理之所必无，安知情之所必有"来嘲讽"以理格情"的传统观念②，反映了资本主义萌芽时期个性解放的思潮。不过要看到，在传统中国社会条件下，这一新倾向的发展仍有限度。汤显祖不满意于扼杀"人情"的"天理"，却企图探寻合乎"人情"的理性。据程允昌《南九宫十三调曲谱序》记载，有人劝汤显祖把自己的才情用于讲学，汤显祖回答道："此（指写戏）正是讲学！公所讲者是性，我所讲者是情。盖离情而言性，一家之私言也；合情而言性，天下之公言也。"主张"合情言性"，也就是要求理性与情感得到统一，仍不离乎情理中和。这同西方文学思潮中古典主义偏执于理性，浪漫主义偏执于情感，各趋一端，平行展开，情况还有所不同。当然，汤显祖的"合情言性"是以"情"为本，跟传统文论"发乎情，止乎礼义"的"以理节情"，不能等量齐观。

再说文质中和，这个思想也有久远的历史渊源。孔子说："质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。"③虽然讲的是修身之道，对传统文艺观却有深远的影响。汉代扬雄稍加改造，即用于文学批评，他说："君子事之为尚。事胜辞则伉，辞胜事则赋，事辞称则经，足言足

---

① 《沈氏弋说序》，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》卷五十，上海古籍出版社 1982 年版。

② 见《牡丹亭记题词》，同上书卷三十三。

③ 《论语・雍也》，《十三经注疏》本《论语注疏》卷六。

容,德之藻矣。"[①]事辞相称,以事为尚,这就规定了我们的文学质文结合、质本文末的创作路线,长期为人遵奉。六朝以后,文学的形式美受到重视,以至一部分作品出现了文浮于质的现象。但在人们观念里,文质中和依然是不可动摇的原则。曹丕强调"诗赋欲丽",其前提是"文本同而末异"。陆机《文赋》谈了许多修辞谋篇的技巧,着眼点却在"恒患意不称物,文不逮意"。沈约论诗创"四声八病"之说,甚至把问题提到"妙达此旨,始可言文"的高度,而同时仍主张"以情纬文,以文被质"[②]。像西方文论中那种完全割裂文学内容与形式的联系,把形式法则和形式美看得高于一切乃至独一无二的思想流派,我们的传统文艺中是不曾有过的。

情理中和与文质中和,或者说,以理节情,以情纬文,构成传统文学观的完整的美学标准。刘勰所谓"夫才量学文,宜正体制,必以情志为神明,事义为骨髓,辞采为肌肤,宫商为声气,然后品藻玄黄,摛振金玉,献可替否,以裁厥中,斯缀思之恒数也"[③],就是对于这一美学法则的概括表述。钟嵘《诗品》高度推崇曹植诗歌的成就,比之于"人伦之有周、孔",也是着眼于其诗"情兼雅怨,体被文质"。所以说,情理、文质的关系,是"中和"之美的核心问题。有人认为,"中和"并非我国特有的美学范畴,西方古代也讲"和谐",毕达哥拉斯学派就认和谐为美。确实如此。但前曾提到,西方所谓和谐,偏重在比例、调和、均衡、对称以至"黄金分割"等事物形体关系,不同于我们归结为情理、文质的中和。按照西方人的思路,形体的和谐反映着宇宙秩序的整一性,所以追求和谐可以通向"模仿自然";而根据我们的逻辑,情理、文质的结合,关系乎内在人性的协调,所以"中和"之美只能导源于人的"美善相兼"的品格。这里分明也昭示了不同民族的不同特性。

---

① 《法言·吾子》,《四部丛刊》本《扬子法言》卷二。

② 见《宋书·谢灵运传论》,中华书局1972年版《宋书》卷六十七。

③ 刘勰《文心雕龙·附会》,范文澜《文心雕龙注》卷九。

以复古为通变的发展道路

末了，让我们来追索一下传统中国文学的发展途径。文学和任何事物一样，总是要不断发展变化的。但由于传统的中国社会显示出极大的承传性，中国人的历史观念中又有着牢固的“法先王”的思想，于是文学观上的复古倾向便占据重要势力。然而，一味复古，也就取消了变化，这当然是行不通的。因此，在复古的外衣下悄悄更新，或者说，以复古为通变，就成为传统文学发展变化的特殊途径。而找到这条途径，也还经历了一段摸索的过程，值得总结思考。

我国文学史上最早触及文学发展观念的，是“风雅正变”说。汉代的《毛诗序》首次提出“变风”“变雅”的概念：“至于王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗，而变风变雅作矣。国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性，以风其上，达于事变而怀其旧俗者也。”这就是说，由于社会的变化，反映这一社会生活的文学作品也不得不随之而起变化，《诗经》里以批评时政为主要内容的“变风”“变雅”，便是这样产生的。《毛诗序》尚未以“正”“变”对举，到郑玄《诗谱序》就明确划分了“诗之正经”和“变风变雅”，以颂美周王朝盛世的诗歌为“正”，反映衰世的为“变”。正变之分，起源于时代的差别，而亦推绎于文学本身。在评价上，《毛诗序》和郑玄似尚未在“正”诗与“变”诗间强分轩轾，但“达于事变而怀其旧俗”的提法，分明是希望诗歌创作即使从“变”的现状出发，仍能积极引导社会治政返回到“正”的状态去，这里就包含着“伸正诎变”的思想。《毛诗序》还谈到：“故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。”要求诗歌作品在不得不变的情况下，仍能拘守“先王”的礼义规范，这就是后来朱熹所说的“变而不失其正”①，也属于“伸正诎变”。总之，“正变”说承认文学的变化，而又不拥护这一变化，从而为后世盲目复古的文艺思潮开启了大门。以后，从“风雅正变”引申出“诗体正变”的观念，对每一类文学

---

① 《跋病翁先生诗》，《四库全书》本《晦庵集》卷八十四。

样式都要讲求“第一义”，发展到明七子的“文必秦汉，诗必盛唐”，以生吞活剥地模拟古人为能事，扼杀了创作的生机。

和“正变”说相对立的是“新变”说。“新变”说形成于六朝，而亦有一个演进过程。汉代王充在《论衡》中极力反对文学上的模拟风气，主张文章的价值今胜于古，可说是“新变”说的前驱。后来，东晋葛洪在《抱朴子·钧世》篇谈到：“古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。”梁萧统《文选序》也说：“踵其事而增华，变其本而加厉，物既有之，文亦宜然。”他们都表述了文章应该与时更新的思想。至萧子显《南齐书·文学传论》提出：“在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄。”则正式喊出“新变”的口号。下而及于明代公安三袁和清中叶的袁枚、赵翼，公开宣扬文学变化创新的合理性，也是和“新变”说一脉相通的。“新变”说肯定文学的发展变化，力主创新，从理论原则看来似无可非议，而实践的效果并不圆满。六朝文学的“新变”，在文学形式和表现技巧上固多创获，却也出现了理不胜词、文浮于质的毛病。晚明和清中叶的“性灵”派诗文，亦未能产生有重大影响的作品。原因何在？依我看来，这是因为中国的传统文学长期处在相对稳定的社会结构形态中，变化缓慢，质素一贯，形成了巨大的承传性。过分强调“新变”，一切方面都追新逐奇，不是容易和传统精神脱节，就是流于浅薄地抒述“性灵”。文学上的创新，归根结底取决于社会生活的更新。当生活本身的“新质”尚不具备或不明显具备的时候，一味求新变，反而会丢掉传统中本该承继的东西，偏离了文学发展的康庄大道。“新变”说之所以未能取得圆满的效果，在整个古代文学史上也不占主导地位，道理怕在于此。

“伸正诎变”既行不通，“新变”又有偏颇，于是折衷到了“通变”。“通变”说是刘勰明确提出来的。《文心雕龙·通变》指出：“夫设文之体有常，变文之数无方。……凡诗赋书记，名理相因，此有常之体也；文辞气力，通变则久，此无方之数也。名理有常，体必资于故实；通变无方，数必酌于新声。故能骋无穷之路，饮不竭之源。”又云：“文律运周，日新其业。变则其久，通则不乏。趋时必果，乘机无怯。望今制奇，参古定法。”“通变”与“新变”有什么不同呢？就在于“新变”只强调

“变”,强调出新,把旧的抛掉;而“通变”在“变”之外还强调“通”,要把“变”和“通”统一起来,在继承的基础上变化出新。继承的是什么?是文之“体”,不仅指“诗赋书记”等体裁样式,也包括各类文学的体性法则(所谓“参古定法”),这是不能随便推翻或改易的。变化的是什么?是文之“数”(术),就是“文辞气力”之类语言技巧的因素,这需要作者跟随时代而不断创新(“望今制奇”)。把“有常之体”和“无方之数”结合起来,继承传统的精神(如“兴寄”、“风骨”),创造新的技巧(如藻采、声律),才能使文学的发展有远大的前途。表面看来,“通变”说要维护旧有的“体”,似不如“新变”说激进,实际上正足以纠正“新变”说的偏颇,适合我国传统文学的运行规律。而由于“通变”之中必然包含“复古”的一面,甚至可以说它在精神实质(文之“体”)上是“复古”的,所以唐宋以后反对“新变”、实行“通变”的文学家,就往往径直打起“复古”的旗号来,“以复古为通变”。唐宋诗文革新运动以及明归有光为代表的“唐宋文派”和清“桐城派”等,尽管革新的步子大小不等,成绩高低悬殊,却同是取的这一途径。以复古为通变,成了我国古代文学(尤其是士大夫正宗文学)的基本演进形式,这和西方文学更多地趋于“新变”,也判若两途。

余　论

以上从七个方面探讨了中国传统文学的民族特质。七个方面里,最根本之点是什么呢?在我看来,是“美善相兼”。由于主张美与善的结合,美从属于善,文学与社会政教伦理的关系就十分紧密,文、史、哲、政、经、教各种学术文化也就相互渗透,难分畛域,从而造成杂文学的体制。强调美善结合,崇善敬德,促使上古神话传说走向古史化的道路,叙事文学传统中断,抒情诗与散文特别发达,产生了“言志抒情”的内核。“言志抒情”,相应地推演出物我同一的感受方式和传神写意的表现方法。而“志”与“情”、“神”与“形”、“意”与“象”诸对范畴的统一,构成情理中和、文质中和的美学风格。这一切又都是在长期持续、相对稳定的社会生活与文化传统中渐进地展开着,于是出现“以复古为通

变”的演化形式。所以说,民族文学的质性集中到一点上来,那还是“美善相兼”,它标志着整个文学系统的价值导向和总体功能所在。

“美善相兼”的文学质性也不是凭空而来的,它根源于传统的中国社会与文化精神。如上所述,传统的中国社会是一个宗法式的农业社会。置身于这一社会土壤中的人,不仅要受小农业单一的生产方式和生活方式的局限,还要遭到严密的宗法组织和宗法关系的束缚。在这一组织、关系之下,家庭成为社会结构的细胞和国家统治的基础,家族伦理规范推广于国家和社会生活的各个领域,个人只不过是整个宗法网络中的一个眼点,并不具有自身独立的地位和人格。他可以是宗主或臣仆、父亲或儿子、兄长或弟弟、丈夫或妻子,但不能是纯粹属于自己的人。他的一言一行都应该执守宗法社会的义务,遵循宗法伦理的信条,而不允许自由伸张个人的权利和意志。这样一种社会条件,自然把人际关系的协调推到了稳定社会的大前提上来,于是重视礼教伦常便成了传统文化的核心。我们的宗教致力于沟通天命与人德,我们的哲学把探讨“人生至道”作为理论结穴,我们的教育制度以礼乐教化为重心,我们的社会秩序以“三纲五常”为基石,一切都表现出我们民族以人伦为本位的崇善敬德的文化精神。而在这整个精神氛围的浸润和鼓动之下,人们的审美追求走向美善结合、美从属于善的基本目标,便也是顺理成章的事。文学的民族性,归根到底反映着整个民族文化以至民族社会生活的特质。

正由于此,文学的民族传统也就不可能是凝固不变的。随着近代商品经济的发展和宗法农业社会的解体,民族文学的各方面质性正在起相应的变化。“五四”以后的新文学较之传统文学有了崭新的风貌,今天的中国文学又在酝酿更重大的突破。突破不等于抛弃传统,还是要有所继承,有所革新;但继承又并非要背上因袭的重担,匍匐在传统面前不敢跨越行进。从建设现代化的民族新精神、新文化、新文学的需要出发,对历史传统进行清理、择别、改造和发展,将传统提高到科学化的水平上来,这才是我们从事研究的正确途径。

【附录一】

杂文学、纯文学、大文学及其他①

——中国文学传统中的"文学性"问题探源

一

要编写一部会通古今的中国文学史，前提之一是对古今演变中的"文学"范畴作一梳理和辨析，从中提炼出足以贯通全局的质素来；不然的话，古代有古代的论述对象，现代有现代的论述对象，一部历史总不免打成两截。

众所周知，在我国古代传统中，并没有今天意义上的"文学"观念；虽有"文学"一词，主要指学术文化②，迥不同于今人心目中的文学创作。约略与今天的"文学"概念相通的，是两汉以后的"文章"之说，它指的是经、史、子书以外的成篇章的文辞组合（汇集这类篇章的书册因而称作文集，在图书分类上构成集部），同时也标志着那种驾驭文辞以组合成篇章的写作能力（所以有时也将经、史、子书中的好文辞阑入），这就跟今天所谓的文学创作靠近了。但古代的文章毕竟包罗广泛，不仅有诗、赋之类纯文学作品，亦有论、说、记、传等一般议论文和记叙文，更有章、表、书、奏、碑、诔、箴、銘各类应用文章，后者通常是不列入文学范围的。古人讲求文体辨析，对各体文章的源流、体制、作法等均有所考述，偏偏不对文学文本与非文学文本作出界定。六朝时期出现过

---

① 本文系作者参加"中国文学古今演变"学术研讨会的发言稿，初刊于2004年10月《红河学院学报》第2卷第5期，在收入上海古籍出版社2005年版《中国文学古今演变研究论集二编》。

② 按文学之名，始见于《论语·先进》中的"文学：子游、子夏"，邢昺《论语疏》释"文学"为"文章博学"，并不确切。二人不以"文章"著称，孔门传授中亦无"文章"之目。"博学"庶几近之，但非一般意义上的博闻强记，乃特指文化典籍与文化思想的承传，近于后人所谓的"学术传统"。两汉时期称"文学"亦复如此。至刘宋立"文学"一科，始有文章之学的含义，但也不同于近世的文学创作。

“文笔”之辨，有那么一点要将美文同一般实用性文章区划开来的用意，但多停留于“有韵”“无韵”之别①，未能切中肯綮，且在唐宋古文复兴后已不再受人关注。总体来说，古代的文学传统实际上是在“文章”谱系的笼罩之下衍生和发展起来的，从而导致今人以“杂文学”的称呼加诸其上，用以标示古今文学内涵的差异。

“杂文学”一词显然是相对于“纯文学”而被创制出来的，据此，则“纯文学”便体现了现代学者的立足点，这跟西方近代文学观念的引进分不开。近代学术的一大特点是学科分流，文、史、哲、政、经、教界限分明，不容混淆。文学作为语言的艺术，既不同于其他艺术门类，亦有别于各种非艺术功能的语言文本，于是成了“纯文学”。拿这样一种至“纯”的观念为标尺来衡量古人集子里的文章，自有许多杆格难合之处，所以嫌它“杂”，嫌它不够“文学”。另一方面，西方的文学观念来自西方文学创作经验的总结，未必全然切合中国的实际。比如说，在西方传统中，叙事文学一向是大宗，于是形成了西方人重视文学想象和虚构的职能，乃至主张通过艺术概括以超越历史实然性的见解，就跟我们民族的传统大异其趣。我国古代戏曲、小说发展迟晚，抒情诗是主流，情感的要素非常突出，想象和虚构则不占很重要的位置，至于与诗并列的各种文类中，更大多缺乏想象、虚构的成分。一味用西方观念来整合我国的文学事象，必然要大量丢失其中的精华。20世纪二三十年代出版的若干种文学史著作，将叙述的内容局囿在诗歌、小说、戏曲等纯文学样式上，对古代异常发达的散文和骈文传统视而不见，便是显例。即使后来作了调整，在先秦两汉时期收入诸子散文和历史散文，魏晋南北朝时期收入某些骈文与骈赋，唐宋时期收入八大家古文，也远远不能反映古代各体文章流别的完整风貌，可见“纯文学”观念对我国文学史研究的拘限。

有鉴于此，便有了“大文学”的口号，“大”相对于“小”而言，当是

① 据《文心雕龙·总术》所云，“无韵者笔”、“有韵者文”乃当时常言，不过所谓的“韵”不光指押韵，还包括声律、对偶等因素在内，故“文笔”之辨实际上反映出骈体文章兴起后的骈散之争，并不能等同于纯文学与杂文学的区分。

意在救正“纯文学”观的狭窄和偏颇。但是,“大文学”之“大”,其幅度又该如何掌握呢?考诸史籍,“大文学”的提法实发端于谢无量《中国大文学史》一书。该书叙论部分将“文学”区分为广狭二义,狭义即指西方的纯文学,广义囊括一切语言文字构成的文本在内。谢著取广义,故名曰“大”,而其实际包涵的内容基本相当于传统意义上的“文章”(吸收了小说、戏曲等俗文学样式),“大文学”也就成了“杂文学”的别名。及至晚近十多年来,“大文学”的呼唤重起,则往往具有另一层涵义,乃是着眼于从更广阔的视野上来观照和讨论文学现象。如傅璇琮主编的《大文学史观丛书》,主张“把文化史、社会史的研究成果引入文学史的研究,打通与文学史相邻学科的间隔”①。赵明等主编的《先秦大文学史》和《两汉大文学史》,强调由文化发生学的大背景上来考察文学现象,以拓展文学研究的范围,揭示文学文本中的文化内蕴。② 这种将文学研究提高到文化研究层面上来的努力,跟当前西方学界倡扬的文化诗学的取向,可说是不谋而合。当然,文化研究的落脚点是要深化文学研究,而非消解文学研究(西方某些文化批评即有此弊),所以“大文学”观的核心仍不能脱离对文学性能的确切把握。

杂文学、纯文学、大文学,从以上三个递进演化的文学观念中,可以引申出什么样的结论来呢?如果说,杂文学体制的缺陷在于混淆了文学与非文学的界限,使得近代意义上的文学史学科难以建立,那么,纯文学观的要害恰恰在于割裂文学与相关事象间的联系,致使大量虽非文学作品却具有相当文学性的文本进不了文学史家的眼界,从而大大削弱乃至扭曲了我国文学的传统精神,造成残缺不全的文学历史景观。要在两难之间寻求折中的大文学史观,除了取宏大的视野以提升文学研究的历史、文化品位之外,还必须在文学文本与可能进入文学史叙述的非文学文本间找到结合点,那就是通常所说的“文学性”,因为只有这种性能才有可能将纯文学与非纯文学绾接起来而又不致于陷入“杂”的境地,它突破了纯文学的封闭疆界和狭窄内涵,又能给自己树

---

① 傅璇琮见《大文学史观丛书》总序,现代出版社 1990 年版。

② 参看赵明《先秦大文学史》的导论与后记,吉林大学出版社 1993 年版。

立起虽开放却非漫无边际的研究范围，这才是“大文学”之所以为“大”的合理的归结点。

二

能否从我们的传统中提炼出足以构成中国文学的“文学性”的那种质素来呢？我以为，历史上曾经有过这样两种提法可供选择，一是“沉思翰藻”，再一便是“缘情绮靡”，让我们分别加以探讨。

“沉思翰藻”一语，出自萧统《文选序》。作为现存最早的文章总集，萧统在书的序言中着重说明了其选编的原则，那就是选取经、史、子书以外的各类好文章，其着眼点不在于“立意”、“记事”，乃在“以能文为本”。这个原则显然是从文章学的角度提出来的。“能文”的具体内涵是什么呢？萧统未加解说，而“沉思翰藻”即为最好的注脚。“沉思”当指精心构思，“翰藻”谓注重文采，这两点要求本来是针对史书中的赞论序述而发的，但不录史篇而又选录其赞论序述，实际上意味着将这类文字当作文章看待，于是“沉思翰藻”便成了区分史书与文章的标记，也就是“能文”的进一步申说了。后世论者如阮元，在其《书梁昭明太子文选序后》一文中，径以“沉思翰藻”为萧统名“文”的依据，实非出于误读。当然，以“沉思翰藻”界定文章的特质，亦非萧统独创。溯其远源，春秋时代士大夫交往中讲求言辞的修饰，所谓“言之无文，行而不远”①，即其肇始。汉以后文章勃兴，言辞的修饰转为文辞、篇章的修饰，重视文采便成为文士的习性。至陆机撰《文赋》，深究为文之用心，将文辞与运思结合起来考虑，于是有“其会意也尚巧，其遣言也贵妍”的提示，正是“沉思翰藻”的直接底本。由此看来，“沉思翰藻”作为传统杂文学（即文章）的普遍性标志，是源远流长且已成为人们的共识的。

然而，“沉思翰藻”之说仍有其不可克服的弱点在，那就是偏重于文章的表现技巧，却忽略了构成“文学性”的内质。文学作品之所以动

---

① 《左传·襄公二十五年》记孔子语，杜预《春秋左传集解》卷十七，上海人民出版社 1977 年版。

人,不光要有美的形式,更需要有足以打动人心的美质。而若缺少这种美质,内容空虚浮泛,一味在"沉思翰藻"上下工夫,虽也能制作出一些高文典册,毕竟嫌其苍白而无生命力。这就是古人集子里的文章并不都具有真正的文学兴味的原因,也是传统杂文学体制终难以卸脱一个"杂"字的缘由。再从另一个角度看,"沉思翰藻"的提法又明晰地打上了文人雅士的烙印,显示着雅文学的情趣,而对于那些出自天籁的民间歌谣、故事,尚处在萌生状态中的笔记小品与野史杂说,乃至停留于俗文学阶段的小说、戏曲、讲唱等,都显得不适用或不那么适用。因此,坚执"沉思翰藻"为准则,一方面会阑入许多不具有内在生命力的文学赝品,另一方面又会排斥那些虽够不上雅趣却不乏真趣的艺术杰构,可见它只能成为杂文学的共同质性(即文章之为文章的表征),尚不足以提炼、上升为合格的"文学性",以承担会通古今文学范畴的使命。

现在让我们转过来看"缘情绮靡"。首先要说明的是,这个命题出现在陆机《文赋》中,仅仅作为诗这类文体的独特性能而予指认,为什么要把它放置到"文学性"这样一个大题目下来研讨呢?不错,"缘情绮靡"的原初表述只限于诗体特征,但诗体特征同时便是诗性特征,而由于我们的民族文化是一种诗性文化,诗在整个文学传统中长期占据主导地位,所以体现着诗性特征的"缘情绮靡"说便也逐渐越出其原初的范围,进入了更广阔的领域。明显的证据即在《文心雕龙》中的《情采》篇。大家知道,《文心》一书论文是取最广义的"文",各类文章连同史传、诸子皆在讨论之列。《情采》所谈正是文章的内质与外形问题,"情"标示其质,"采"显扬其形,"五情发而为辞章"、"辩丽本于情性"则是说两者之间的本末主从关系,这同"缘情绮靡"基本上是一回事,不过立足点已从诗这一特殊文体转移到了文章的普遍质性上来。稍后,萧子显在《南齐书·文学传论》中所下的断语:"文章者,盖情性之风标,神明之律吕",也有同样的意思。我们还看到,与这种泛化"缘情绮靡"说同时并存的,还有一种着力突出其审美性能的倾向,代表人物便是萧绎。在《金缕子·立言》中,他承续并发展了六朝"文笔"的话题,称"不便为诗"、"善为章奏"的现象为"笔",而将"吟咏风谣,流连哀思"归属于"文",更指出:"文者,唯须绮縠纷披,宫徵靡曼,唇吻遒

合，情灵摇荡。”其区分“文”“笔”的标准，虽仍带有“有韵”“无韵”的痕迹，而重心似已转到文章实用功能与审美功能的差别，尤其是“情灵摇荡”、“绮縠纷披”诸语，实即“缘情绮靡”的进一步发挥。据此，则萧绎在拓展“缘情绮靡”说的应用范围的同时，更注重于深化其审美内涵，而经此一来，“缘情绮靡”作为传统杂文学体制中的“文学性”的表征意义便愈形凸显了。

其次，关于“缘情绮靡”说的确切涵义，亦有稍加检讨的必要，因为后世争议甚多，毁誉失实不在少数。依我之见，“诗缘情”命题的提出，并不具有直接否定和取代“诗言志”传统的用意，更谈不上倡导艳情文学，但在整个六朝文学个性化、唯美化风气的影响下，“缘情”的极度发展，确有可能导向“发乎情，而不必其止乎礼义”①，这从萧绎的“流连哀思”、“情灵摇荡”以联系萧纲的“文章且须放荡”之说②，似可得到印证。不过在陆机的本义，只是平实地表达诗歌的内在生命基于人的情感这一判断，它开启了中国诗学的新传统，当是后来的事。再说“绮靡”一词，也并不如后人所解为专指浮藻华辞甚或淫丽文风。“绮靡”的提法直承自曹丕《典论·论文》中的“诗赋欲丽”，无非讲诗歌语言要优美动人，李善释作“精妙之言”③，能得其实。由此看来，诗要“缘情”，要“绮靡”，在当时都不是什么惊人之谈，亦非陆机新创，而陆机的贡献则在于将“缘情绮靡”连成了一体，由诗歌内在的情感生命推导出其外在形式上的文采焕发，换言之，将文采视为情感生命的自然显现，这就给古代文学传统的诗性特征和审美性能提供了一个完整的概括，其意义十分深远。

这里不妨将前引“沉思翰藻”之说拿来作一比较。两个命题中，“翰藻”与“绮靡”的含义大体相当，都是指文辞优美，看来这是古代文章的普遍质性，是“能文”的重要表现。不同之处在于，在前一个命题中，“翰藻”是跟精心构思相联系的，而精心构思和讲求文采又都属于

---

① 见纪昀《云林诗钞序》，清嘉庆刻本《纪文达公遗集》卷九。

② 见萧纲《诫当阳公大心书》，录自中华书局本《艺文类聚》卷二十三。

③ 李善注《文选》卷十七，中华书局 1974 年影印本。

"能文"范围,也就是表现技巧上的事,不涉及作品的审美内质,所以用来揭示文学的审美性能便不够全面。至于"缘情绮靡"一说,正如上面的分析,是将文学的内在生命与外在形体结合起来,其体现作品的审美性能便更为周全。由此引出的一个推论是,"沉思翰藻"有可能适应古代整个的杂文学谱系(因其本身是从文章学角度总结出来的),而"缘情绮靡"则更多地偏向于美文的传统(故萧绎用以界分"文""笔")。但也正因为此,后者或许更宜于用作杂文学体制中的"文学性"标志,它不仅能将杂文学中的文学文本(美文)与非文学文本(实用性文章)区划开来,而亦能用以探究和测定各类非文学文本(包括经、史、子书)中可能蕴含着的"文学性"成分(即审美因素),这就给大文学史的编写创设了必要的前提。

然则,"缘情绮靡"或者"情采"之说,究竟能否起到会通古今文学范畴的作用呢?我以为是可能的。前面说过,近代文学观念起于西方,西方的文学传统与我们有异,故西方的文学观念也不能简单拿来套用。"五四"前后的学者如周作人,在1908年5月于《河南》杂志上发表的《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》一文中,据英国评论家亨特的见解,将文学的构成要素归纳为思想、意象、感情、风味诸方面,并要求做到"裁铸高义"、"阐释人情"、"发扬神思"和"普及凡众"。罗家伦1919年2月发表于《新潮》第1卷第2号上的《什么是文学——文学的界说》,则将文学定义为"人生的表现和批评,从最好的思想里写下来的,有想象,有情感,有体裁,有合于艺术的组织"。这些说法对于更新国人的文学观念,推动文学创作的现代化,无疑是有好处的,但并不全然切合我们的民族传统。20世纪30年代里刘经庵据以编撰其《中国纯文学史纲》,公开宣称"除诗歌,词,曲,小说外,其余概付阙如"①,正是用的这把"西洋宝刀",一下子砍去了古代文学版图中的半壁江山。不过话说回来,古今文学观念也并非全无沟通,一些现代学者的现代眼光里仍有暗合古人之处。如胡适在《什么是文学——答钱玄同》一文中说到:"语言文字都是人类达意表情的工具;达意达的好,表

① 见刘经庵《中国纯文学史纲·编者例言》,北平著者书店1935年版第1页。

情表的妙，便是文学。”①拿情意表达的“好”和“妙”来解释文学，跟“缘情绮靡”说所寓有的以精妙之辞抒述情怀，意思不是很相近吗？不光是胡适，不少文学家和文学史家在谈论文学时，都特别重视其中的情感因素与美的表现，可见用“情”“采”二端来概括“文学性”，还是有最大的普遍效应的。当然，这所谓“情”，决非脱离思想的情感，而应是渗透着人生智慧的情意，是一种真切的生命体验和经艺术升华后的审美体验；所谓“采”，也不限于“翰藻”、“绮靡”之类古典式样，更重要的，是指传达情意的巧妙而合适的艺术手段，以及由此而造成的具有动人力量的文学形态。经过这样的理解，传统的“缘情绮靡”说当可获得其新的时代内涵，不仅能用以会通古今文学，甚且好拿来同西方文论中的某些观念（如苏珊·朗格的“情感符号”说）开展对话与交流，而大文学史之“大”，便也会在这古今中外不同文学体制、精神的碰撞和融会中逐渐生成。

① 见《胡适文存》第1集第1卷，上海亚东图书馆1921年版。

第三章　文学史之鸟瞰

上一章里，我们从七个方面论述了民族文学的特质，用的是逻辑归纳的方法，属于静态的分析。但实际上，文学的民族性并非先验设定而一成不变，作为一种历史现象，它是动态地形成和不断演变着的。为了对它能有更确切的了解，不妨从逻辑的角度转换到历史的角度上来，试着就中国文学的发展过程作一次鸟瞰。

我们都有这样的经验：看一件事物，由于观察点的不同，常会得出不同的结果。坐在屋子里或漫步街头，看周围景象，变化缓慢，房屋、树木、车辆、行人皆能看得一清二楚，但视野狭窄而凝固。乘上快速汽车或火车，奔驰在田野上，眼界开阔得多，而两旁景物倏闪而过，细部细节往往见不分明。如果登上喷气式飞机，翱翔于一万公尺以上的高空俯瞰地面，则房屋、街道、村庄之类较小的物象都不免在视线里消失，而平野高岗、丘峦湖泊、黄土绿原、河曲海湾，整个地貌的变化却可以一目了然，较之步行、乘车于其间，在宏观印象上反倒更为清晰。文学史研究亦有类似情形，可以注目于单个作家作品的细部探索，也可就特定思潮、流派作综合反映，甚至可以对一整个历史阶段的文学现象加以总体性概括。这里既然取的是鸟瞰，只能着眼于文学运行的基本轨迹及其贯串脉络，而必须舍弃大量具体的事象自不待言；也只有略去这些具体材料，一些平时微观研究中注意不到的情况和问题，才会浮现到我们眼前。不过本章考察的范围亦仅限于“五四”之前，理由无须赘言。

分期概说

给中国文学史的进程作一番爬罗梳理，首先碰到的是分期问题，因

为如何划分文学发展的历史阶段，往往涉及人们对文学史内在脉络的把握。

从中国文学研究的历程来看，早期的文学史著作大多是按朝代更迭来叙述的，如清光绪年间翻译过来的日本笹川种郎所撰《支那历朝文学史》和国人最先出版的林传甲《中国文学史》皆如此。这种分期体例自是一种最简便的叙述方法，因王朝兴替本是历史变革的最显见的标志，用以划分段落，不仅清晰无误，且可免去不少无谓的纠葛，所以后来许多文学史著述也沿用这个体例。但它的缺陷亦很分明，且不说其所承袭的以王朝统治为正统的陈腐观念，至少就反映文学自身演进的历史轨迹和逻辑联系而言，王朝标志并无实质性意义。机械地套用这个框架来介绍文学史，只能做到事实的排比罗列，难以揭露其内在的本质。

有鉴于此，一部分史家便考虑从新的视角来作分期研究。常见的办法是从日本学者那里借取上古、中古（或中世）、近古（或近代）诸概念，用来设定文学史的大框架，如黄人、曾毅的《中国文学史》和谢无量《中国大文学史》都有这类标题，不过在他们那里，这类概念的历史内涵相当含混，不足以显示文学变迁的大势，而且落实到具体章节，仍是按朝代叙述，没有什么显著的特色。较有新意的，像胡适《国语文学史》依据文学语言的变迁，将中国文学的历史进程大别为古文学（汉武帝以前）、第一期白话文学（两汉至北宋）、第二期白话文学（南宋至民初）和国语文学运动（"五四"以后）等阶段，从一个侧面提示了文学演进的轮廓，但又存在单一从语言形式看问题的偏颇。郑振铎《插图本中国文学史》则转向中外文学交流和新旧文学衔接的着眼点，以未受外来影响的本土文学（西晋以前）、印度文学影响下本土文学的新变（东晋至明正德）、创造了活的文学样式从而构成新文学的前驱（明嘉靖至"五四"前），作为区分古代、中世、近代三时期文学发展的主要标志，所论较胡适全面，而亦不免有偏重文学形体进化的趋势。其实，重视文学形式的考察，是旧进化论者的普遍观念，正不必苛责胡、郑二人。

建国后，自20世纪50年代中叶到60年代初，又出现过一次较为集中的有关中国文学史分期的讨论。就发表的意见来看，其最大的特

点是达成了如下共识，即文学史分期应该同社会历史的分期相结合，特别是要从社会生活发展演变的角度来把握文学运行的轨迹，由此克服了单纯注目于文学形体演化的偏向。但在具体掌握上，仍有不同的看法。有的侧重在按社会历史的变革划阶段，如把整个中国文学史分为原始社会和奴隶社会文学、、封建社会文学（其中再分前期与后期，或上升期与下降期）、半封建半殖民地社会文学（也有旧民主主义阶段与新民主主义阶段之分）、社会主义社会文学等，各段内部再根据文学发展的特点分出若干小的时期。也有的倾向于突出文学自身演进的线索，如以文学起源期、成长期、初步成熟期、第一个丰收期（诗、词、曲的高峰）、第二个丰收期（小说、戏剧的繁荣）以及旧文学向新文学过渡期作为各段标志，再进而探讨它们与社会历史沿革的关系。不同见解的争鸣，活跃了学术研讨的空气，对60年代出版的两部中国文学史（由中科院文学所和游国恩等分头撰写）的编写工作，起了积极的推动作用，而未能持续深入下去，则又是美中不足之处。

综上所述，分期问题长期来成为文学史工作中的一个重点，是因为它关涉到人们对中国文学历史发展的基本观念；从这个意义上讲，没有合理的分期，就显示不出文学的历史运动，更看不出其内在的逻辑。但另一方面，分期又只是一种手段，是为了揭示文学史的内在逻辑才使用的，自身并没有独立的意义；而由于人们探求文学史内在逻辑的立足点不同，分期也会有不同的标准。前面举到的一些分期方法，除单纯按年代作事实排比外，无论是着眼于社会历史的变革还是文学自身的演进，是注重文学精神的建构还是文学形体的演化，是以一民族文学的发展还是以各民族之间的交流为依据，都有其相对的价值和存在理由。所以，不能指望用统一的分期方法来解决一切问题，而要视所需解决问题的性质来选择和确定合理的分期方法。我们这里的论题，是要通过中国文学史的观照来把握民族文学的基本质性，这就要求我们围绕民族文学的质的展开和演化来追踪文学史的轨迹。从这一构想出发，我们不采用社会史或一般文学进化史的分期方法，打算将中国传统文学放置在其质性的形成、演进以至蜕变的历史进程中加以考察，而以先秦两汉、汉魏至隋唐、宋元以下为相应的阶段划分，作一个简略的叙述。当

然，前后相承的文学现象不能一刀切开，各种潮流的起伏兴替难免交叉重叠，这又是叙述时所不能不顾及的。

民族文学的形成

先来看形成期。所谓中国文学的形成，是指文学的质性与形体由非独立逐渐走向独立的过程，这在我国文学史上经历了由上古至殷周秦汉这样一个漫长的历史时期，其间又有先后不同的发展阶段。

早期的文学创作，往往同原始巫术、宗教乃至音乐、舞蹈、绘画、工艺诸种文化形态混合在一起，尚未形成独立的文学样式。原始神话与歌谣，大汶口时期的彩陶文字，殷商甲骨卜辞，《周易》中的卦爻辞，下及《诗》三百篇，大抵属于这类作品。当时的文学创作，并非如我们今天习见的那样形成了整齐的书面文体，而大多是说出来、唱出来、演出来、画出来的。从严格意义上讲，这还不是文学，不过是早期文化混合体中的文学成分而已。而在这多种意识成分的交融汇合之中，巫术—宗教经常地起着主导的作用，各类神话传说、诗歌乐舞、图腾形象、彩绘文饰，有相当数量和宗教内容有关。那是因为上古社会生产力和知识水平低下，人们对自然现象的解释以及自身战胜大自然的愿望，常要采取超自然的虚幻形式加以表达，从而产生了将原始的哲学、科学、道德、艺术、文学诸文化成分包摄于内的原始宗教信仰，构成人们的世界观总体。进入阶级社会以后，统治阶级为要巩固自己的威权，更把原始宗教发展为天命神权的信仰，对人们的整个精神生活起着强力箝制的作用。这就是早期文学创作中巫术、宗教痕迹特重的缘由。我们可以把这一阶段的文学，姑且称之为“巫官文学”。当然，巫官文学也有它自身的演变历程。倘若以原始神话与歌谣作为它的起源，《诗经》“雅”、“颂”里颂神、祭祖的乐章代表它的鼎盛，那末，西周后期至东周初年的“变风”“变雅”，尽管在形态上仍保留着诗乐合一或诗乐舞合一的传统①，

---

① 过去一般认为，《诗经》里的作品，只有“颂”诗才配合舞蹈，“风”、“雅”部分仅仅合乐。但《墨子·公孟》篇有“诵诗三百，歌诗三百，弦诗三百，舞诗三百”的话，可见诗乐舞合一是整个《诗经》的传统。

而诗篇内容已由宗教转为人事，显示了巫官文学的解体[①]。以后，巫官文学在历代王朝的宗庙祭祀乐章和民间赛神歌舞中，还拖下一条长长的尾巴，那只能算是历史的遗迹、古生物的化石。

继巫官文学代兴的，是"史官文学"。不同于巫官文学导源于原始宗教文化，史官文学则是古代宗法农业社会精神文明的产物。宗法农业社会注重政教伦常，王公贵族的一言一行都有垂训鉴戒的作用，于是记言、记事的史籍便应运而生。甲骨文、金文和《周易》中，已有史官文学的萌芽；《尚书》和各国《春秋》，标志着它的成形；到春秋战国之交，诸子散文和历史散文蓬勃兴起，更把它推向繁荣的高峰[②]。在史官文学阶段，文学创作已从巫术、宗教、音乐、舞蹈等混合的文化形态中分离出来，取得了独立的书面文体形式，但内容上仍然与历史、政治、哲学、伦理诸种学术思想相牵连，未能划定自己的疆域。如果说，前一阶段的神话与诗歌，是在非文学的形体中蕴藏着文学的灵魂，那末，这一阶段的散文作品，恰恰是在文学的形式中包含了非文学的内容。由巫官文学到史官文学再到独立的作家文学，构成一个"正、反、合"的辩证发展过程。而战国中后期散文著作中作者个性日益鲜明、文学色彩逐步增浓、篇章体制渐臻完密的趋向，也正体现了由史官文学向作家专业文学的过渡。

真正的作家文学，发端于楚辞。屈原是我国历史上第一位大诗人，他的作品为古代作家文学奠定了基础，也是传统文学摆脱对其他文化形态的依附而走向独立的最初标志。楚辞作为文学史上的重要里程碑，与《诗经》共同构成古典诗歌的两大源头，决非偶然。但是，楚辞的出现，在文学史上却又是一种非常特异的现象。"《诗》亡然后《春秋》作。"[③]整个战国期间，诗歌不竞，散文横流，独有南楚一隅开出了这么一株抒情文学的花朵，原因何在？此其一。大凡一种文学样式由酝酿以至成熟，总需有数十、上百甚或更长的年限，汉以后五七言诗、唐代律

---

① "变风""变雅"只是在外形上残留着巫官文学的躯壳，而其精神实质已属于下一阶段的史官文学。

② 先秦诸子虽非史官，而表述政教伦常的宗旨，与史官文学一脉相承。

③ 《孟子·离娄下》，《四部丛刊》本《孟子》卷八。

体、唐宋曲子词、金元散曲乃至古典戏剧、小说等无不如此。而楚辞的兴起却是突如其来的[①]。它由屈原奠定基础，即在屈原手里登峰造极，而后虽有宋玉、景差、唐勒几位辞人，总的成就都比不上屈原，辞作亦罕有流传。至秦王朝统一，楚辞的发展便告终止，后世骚赋大都不脱模拟痕迹。因此，这一文学样式的兴起、繁盛和衰歇，总共不过数十年时间，几乎由屈原独力完成，这又是一个难解之"谜"。让我们就上述问题稍稍作一点探讨。

普列汉诺夫曾经说过："偶然性是一种相对的东西，它只会是在诸必然过程交叉点上出现。"[②]楚辞这一文学"奇迹"的产生，也是多种因素交汇作用的结果。

首先，楚辞承受了南楚文化的传统。这不仅指楚辞的体制来源于带"兮"字句的楚地歌词，还包括整个南楚文化如"楚语"、"楚声"、"楚歌"、"楚舞"、"楚风"、"楚物"等，都对楚辞发生了重要的影响。尤其是楚国由于进入文明世界较晚，作为原始社会遗习的巫风盛行，更给楚辞创作打上深刻的烙印。楚辞里的《九歌》、《招魂》、《大招》诸篇章，就是楚地祭祀仪式与风习的直接反映。楚辞的浪漫想象，包含着大量上古神话传说的材料。楚辞浓郁的抒情气息和华采缤纷的辞藻，跟祀神典礼中载歌载舞、服采华饰的场面有关。甚至屈原作品中独步一时的以男女私情寄托君臣关系（所谓"美人香草"）的艺术方法，似亦可能导源于祭神歌舞中借男女相悦相慕来比拟"神人以和"的表演传统。总之，丰厚悠久的南楚文化孕育了楚辞这朵特色鲜明的奇葩，这是决然无疑的。

然而，楚辞形成为屈、宋等人作品那样具有广博的内容、宏伟的体制、多样化表现手法的文学样式，却是南楚文化与中原文化交流融会的产物。楚辞里丰富的政治史料和道德故事，来自《诗》、《书》等古代典籍。楚辞作家屈原等人的思想，带有儒家、道家、法家、阴阳家以至神仙

---

① 带"兮"字句的楚地歌谣当然是楚辞体制的前驱，但这些歌谣始终停留在十分简短而质朴的阶段，发展为楚辞，仍不能不说是巨大的突变和飞跃。

② 《论个人在历史上的作用问题》，《普列汉诺夫哲学著作选集》第2卷第361页，三联书店1961年版。

家各种先秦学派的成分。楚辞作品中铺陈排比的手法，和当时纵横游说的风气相联系。比兴体式的发展除渊源于《诗经》外，还可能跟春秋以来“赋诗言志”和“隐语”讽谏的习俗有关。至于文句的长短不齐、音节的参差错落，则又分明呈现出战国时期文辞散文化的倾向。可以说，没有中原地区思想文化的多方面影响，简短、质朴的楚地歌谣是不可能发展为楚辞这样划时代的文学巨制的。

还要看到，楚辞在战国中后期的崛起，又是当时楚国社会矛盾变化的集中反映。我们知道，南楚地区历史上开发较迟，长时期来被人视为蛮荒之地。春秋以来，楚国势力扩张北上，与齐、晋争霸中原，在这过程中广泛接触并吸收了中原文化，迅速成长为文明大国。战国以后，中原各国先后发生社会改革性质的“变法”运动，并程度不等地取得了成功。楚国也曾出现悼王时的吴起变法，而由于宗室重臣的强烈反对，一年以后即告夭折，从此国势渐趋衰落。到屈原生活的怀王、顷襄王时代，外有强秦步步进逼，内有“庄暴郢”这样的社会动乱，以屈原为首的革新派人士又受到保守势力的严重压制与排斥，多方面矛盾交织在一起，形成深刻的社会危机，从而引起人们心灵上巨大的激荡不安，并产生出藉诗歌抒情以表达这种内心忧愤的迫切需要。这就是为什么当中原各国正处在“处士横议”下的散文勃兴阶段，独有楚国却发展出深刻抒写心灵悲剧的楚辞体文学，而这一文学潮流的突如其来和戛然而止（秦统一后，南楚地区独特的社会危机即告结束），也可由此得到解释。

于此看来，楚地文化的传统、中原文化的影响和楚国当时社会政治形势的变化，三种力量的交互作用，创造了蔚为一代奇观的楚辞。楚辞之成为巫官文学的遗响，史官文学的旁流，同时又是作家文学的前驱，这一独特的历史地位，也是基于上述情况而形成的。假使没有楚国的特殊社会形势和文化发展道路，很可能整个战国时期都是诸子散文和历史散文的一统天下，而作家文学的诞生也许要推迟一个世纪。

楚辞开创了作家文学的新纪元，但这还只是南楚一隅的现象。作家文学的普遍展开，要等进入两汉。汉代文学的首要标志是辞赋的兴盛，那种“铺采摛文，体物写志”的宫廷大赋，不仅在“曲终奏雅”式的讽

谕形态上符合儒家教义,更其是那些侈陈繁华、夸饰豪富的场面景物描绘,尤能适应大一统帝国张扬国威的需要。于是,以追求文采本身为目标的文学创作,受到了统治者的鼓励和提倡,独立的文学样式便在汉赋的形体中实现了最早的普及。当然,汉人的文学创作决不限于辞赋一体。五七言古诗和乐府的产生,论、策、书、疏、序、说、记、传、碑、志、铭、诔等各种文体的形成,叙事记人、抒情状物、说理辩难多种写作方法的运用以及文学语言的进化,处处显示出我国古典文学已经奠定了自己的基础,取得了独立的发展。与此同时,专业作家大批涌现,经书、子书、史书以外的各家文集也初步纂结。在这种形势下,人们头脑中开始有了独立的文学观念,当时称之为"文章"或"辞章",有别于用来标示一般学术文化的"文学"或"儒学"。延及汉末,曹丕《典论·论文》以"经国之大业,不朽之盛事",将文学创作的重要性提到前所未有的高度,正好宣告了文学独立过程的最终完成,文学的巨大价值终于得到了社会的确认。

综观先秦两汉文学史的发展,我国文学由非独立趋向独立的进程,是通过巫官文学、史官文学和作家文学等一系列环节来实现的,这跟西方早期由神话、传说、歌谣衍生出史诗、悲剧、喜剧、抒情诗的情况有所不同。西方文学的道路是从巫官文化的母胎里直接孕育出作家文学来,我们则多经受了史官文化洗礼的中介。这一点差别十分重要。由于我国古代长时期处在宗法式农业经济的社会形态里,史官文化的影响便极其深远。史官文化是以社会政教人伦为本位的,于是造成了我国文学注重政治教化功能的倾向,美从属于善,或者说"美善相兼",构成古代文学的恒定的本质。史官文化将文、史、哲、政、经、教多种学术成分紧密结合在一起,难分畛域,致使汉以后形成的独立的文学范畴,依然是一个杂文学的体制,有别于西方以诗歌、戏剧、小说为模式的纯文学。史官文化还把上古神话传说导向了古史化的道路,未能像西方那样发展出宏篇巨幅的史诗,戏剧、小说更难以得到充分的养料,因而抒情诗与散文便成了正宗的文学样式。这一切变化,都对我国文学传统的确立发生了深刻的作用,规定了整个民族文学的未来行程。

民族传统的演进

中国传统文学在汉魏以后进入它的演进发展时期。所谓演进，不外乎内容和形式两个方面，因此，“文”与“质”的关系便构成这一时期文学史上的主要矛盾。大致说来，由始初的文质合一，到中间的文质分离，以至后来的文质兼备，正体现了文学演进的基本轮廓。而汉魏、晋南北朝、唐代，则划分了各个阶段的相对年限。

文质合一的文学创作，当以汉代乐府民歌和古诗为出发点。乐府民歌的编集与流传，约略与汉赋的盛行同步。但有别于汉赋以“铺采摛文”为能事，乐府民歌大多用清新自然的语言，直朴地抒述普通人民的实际生活感受，所谓“感于哀乐，缘事而发”①，反映出与辞赋作者迥乎不同的美学趣味。东汉中叶以后，侈陈繁华的大赋日趋衰退，抒情小赋代之而兴，它预示着辞赋的高潮已经过去，抒情诗的时代即将来临，而无名氏古诗的出现，就成了诗国报春的第一只燕子。古诗与乐府在作风上稍有差异，而以不加雕饰的语言叙写内心情事，“若秀才对朋友说家常话”②，则又和乐府民歌同样真切动人。乐府和古诗，它们共同构成汉代辞赋为代表的作家文学以外的一种文学思潮，在当时是旁流，于后世则为先导。魏晋南北朝隋唐整个中古文学，就是在它们的基础上发展起来的。

文质合一的传统，到建安文学中得到重要的推进。建安时代的作品，以内容而言，感时、刺政、述怀、酬赠、边塞、山水、咏史、游仙、言情、赋物，各类题材都有新的开掘。以方法而言，抒情、写景、叙事、说理、对偶、典故、起结、谋篇、选句、炼字，各种技巧也获得了长足的进步。以风格而言，清峻、通脱、华丽、壮大，不专主一格，而有多样化的表现。以体制而言，五言诗兴盛，七言诗成形，乐府旧题翻新，散文、辞赋（主要是抒情状物的小赋）也各有相应的发展。相比于汉代乐府、古诗那种内

---

① 班固《汉书·艺文志》，中华书局1962年版《汉书》卷三十。

② 谢榛《四溟诗话》评《古诗十九首》语，《历代诗话续编》本《四溟诗话》卷三。

容与形式都比较单纯而自然趋于文质合一的状态,建安文学的“质”与“文”无疑大大复杂化了,出现了文学思维空间多向拓展和审美意识心理深层突进的动向,但这并不妨碍文质的继续保持统一。钟嵘《诗品》以“骨气奇高,词采华茂,情兼雅怨,体被文质”来评论建安的代表作家曹植,也正显示了一代文学的风尚。下及正始,阮籍、嵇康的诗文里,文质相副的传统仍未丢弃,而由于政治形势的逆转,《咏怀》八十二首“虽志在刺讥,而文多隐避”[①],“兴寄无端”、“莫求归趣”[②],呈现出“质”隐于“文”的特点,这就预示了下一阶段创作中文质的转向分离。

文质分离是从晋代正式开始的。西晋太康文学,“采缛于正始,力柔于建安”[③],表现出“文胜质”的倾向;东晋玄言诗赋,“理过其辞,淡乎寡味”[④],又可看作“质胜文”的典型。其间虽有左思、刘琨、郭璞、陶渊明几位诗家,坚持文质合一的路线,而彼众我寡,并不能扭转时代风气。流行到南朝,“文浮于质”成为主导趋势。山水、咏物、宫体,标志着文学的内容日益远离社会人伦政事;骈偶、隶事、声律,显示了语言形式美的极端发展与追求。文质间的距离愈来愈扩大,对立愈来愈尖锐,于是也招来一些人的批评责难。有的主张在“原道”、“宗经”的前提下端正文学发展的大方向,有的倡言“风骨”与“丹采”在创作实践中的恰当配合,总之是企图使文质复归为一。他们这些言论在当时虽未能引起普遍反响,却为唐代诗文复古运动提供了理论的准备。与此同时,北朝文学走着一条与南朝稍有差异的道路。北朝民歌本来就有着不同于南朝《子夜》、《读曲》的刚健粗犷的气质。北朝文人创作尽管学步南朝,而仍保有某种程度的重质实的本色。周、齐以后,一批南方作家如庾信、王褒流落北方,他们原有高度的文化素养,又身历家国的巨变,于是一改往日流连光景的吟唱,以精工流丽的词调发而为哀痛沉郁的咏叹。这种南北文风融合的新趋向,到隋代更得到有意识的提倡,也为唐代文学文质兼备局面的形成,打下了实践的基础。

---

① 《文选》李善注,《四部丛刊》本六臣注《文选》卷二十三。

② 沈德潜《古诗源》评语,中华书局 1963 年版《古诗源》卷六。

③ 刘勰《文心雕龙·明诗》,范文澜《文心雕龙注》卷二。

④ 钟嵘《诗品序》,《历代诗话》本《诗品》卷首。

六朝文学由文质合一到文质分离的演变已如上述，究竟应该怎样看待这一变化呢？过去有人用"形式主义"、"唯美主义"来抹煞整个六朝文学，而今又有人以"文学自觉"、"文学解放"来给予全盘肯定。千秋功罪，谁与评说？在我看来，这个问题只有放到历史的基本联系中，才能找到正确的答案。六朝文学是在两汉封建大一统王朝解体的形势下发展起来的。相对于汉人受儒家教义的束缚，六朝文学重视作家个性的表现和情感的抒发，强调文学的独立地位与价值，以追求"美"为目标，在题材、意境、语言、技巧、风格诸方面都有新的开拓，从这个意义上讲，它确实称得上"文学自觉"与"文学解放"。可以说，没有六朝文学的"新变"，就不会有后来唐代文学的高涨。"齐梁及陈隋，众作等蝉噪"[①]，无疑是一种偏激之词。但又要看到，在两汉帝国废墟上建立起来的六朝社会（西晋开始），基本是一个门阀士族腐朽统治下的危机动荡的社会。没有出路的前景，限制了人们的生活实践和心灵活动，致使人的思想解放走上畸形发展的道路，在很大程度上流于消极颓废。晋、宋以后的文学创作中出现了逃避社会人生的倾向和片面追求形式美的风气，把"美"和"善"严重对立起来，正是这种危机心理的反映。"汉魏风骨，晋宋莫传"[②]的批评，虽不免说得绝对化一些，而大体切中病痛。唐代诗文名家在一个很长时期内坚持与"六朝余习"作斗争，不能说是无的放矢。因此，六朝文学的评价上，就有其特殊的复杂性。它的文质分离的路线，可以认为是对原有形态的文质合一的突破，是"文学自觉"与"解放"的表现，而文质分离所带来的片面性，又有待于下一阶段文学用文质兼备来加以扬弃和克服。这也是一个"正、反、合"的辩证发展过程。

历史进入唐代，文质兼备的条件便已成熟。唐代是我国古代历史上的鼎盛时期。随着门阀士族统治的垮台，宗法专制社会前期的一系列矛盾（如奴婢劳动在生产领域中的大量存在，农民和工匠的强固人身束缚，门阀制度下"士""庶"的悬隔），得到了基本的解决；而其后期

① 韩愈《荐士》，蟫隐庐影宋世綵堂本《昌黎先生集》卷二。

② 陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》，《四部丛刊》本《陈伯玉文集》卷一。

的许多重要矛盾（如均田制崩溃后土地兼并的加剧，商品经济的发展加速社会分化，专制主义中央集权的加强，国内各民族的扩大联系和民族矛盾的尖锐化），则尚待进一步展开。正是这样一种得天独厚的时代条件，促成唐代社会经济繁荣、政治稳定和国力强盛，同时也促成人们精神状态的昂扬奋发、蓬勃向上，从而为文学艺术的茁壮成长提供了丰厚的土壤。在这样的社会基础上发展起来的唐代文学，充分吸取了前人创作的成果。《诗经》的写实精神、楚骚的浪漫想象、汉魏的风骨、齐梁的声律、陶谢的田园山水、北朝的边塞豪情、《史》《汉》的叙事、诸子的议论，以至于赋体的铺排、乐府的白描、古小说的志怪、参军戏的插科打诨，无不收罗于唐人笔底，熔铸于唐人文心。而唐代作家又不是把各方面材料机械拼凑，乃是博采众长，推陈出新，开创了文质彬彬、蔚为大观的一代新风。就内容与形式相统一这一点上看，唐代文学可以说是对汉魏文质合一传统的复归，但它决不是简单的回复，而是经过六朝文质分离大发展后的复归，是在空前拓开、空前自觉的基础上的复归。所谓"既闲新声，复晓古调，文质半取，风骚两挟，言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮"[①]，正反映了唐人的这种自觉意识。

唐代文质兼备的文学，也有它自身演进的轨迹。一般说来，安史乱前是文质兼备的形成阶段，齐梁与汉魏两个传统的长期斗争和相互融合，是这一时期文学发展的主线。诗歌起自唐初宫廷（齐梁余风），中经"四杰"、陈子昂等人的改革（复兴汉魏），到开元、天宝年间，终于达到了"声律风骨始备"[②]、齐梁与汉魏得到综合的大成境界，出现了万紫千红的艳阳天。散文革新的成果不及诗歌显著，而趋向、步伐则与之同调。

安史之乱的爆发，下及元和、长庆之交，是唐代社会经历巨大变动的时期。社会政治的动乱，民生的凋弊，统治阶级"自救"的努力，城市工商业和市民阶层的崛起，交织成一幅五光十色的生活画面，给予文学

① 殷璠《河岳英灵集·集论》，傅璇琮《唐人选唐诗新编》第108页，陕西人民教育出版社1996年版。

② 殷璠《河岳英灵集叙》，同上书第107页。

创作以多方面的推动。有别于唐前期诗歌一枝独秀，这个阶段的特点是各类文学全面开花：诗歌创作的再盛，古文运动的进入高潮，传奇小说的繁荣，变文的流行，曲子词由民间步入文坛，以至于戏剧的初步成形，整个地显示了我国古典文学全面成熟的风貌。如果说，在这之前，我国文学的发展主要限于诗、文二途，那末，从此以后，就开启了千门万户、四通八达的渠道。还要看到，即使是在传统的文学样式里，中唐文人也有很大的创造①。以诗歌而言，杜甫"三吏三别"以至元、白、张、王的新题古题乐府，往往选取和描述典型的事件、场面以揭示时弊的某一方面，可以称之为报告文学式的诗；白居易《长恨歌》《琵琶行》、元稹《连昌宫词》，以委婉生动的笔触抒写人间悲欢离合的情事，称得上传奇小说式的诗；柳宗元《笼鹰词》《跂乌词》、刘禹锡《聚蚊谣》《百舌吟》，借禽言兽语影射人事、针砭时世，属于寓言、杂文式的诗；韩愈《山石》《谒衡岳庙》、白居易《游悟真寺诗》，按照时间顺序历历不爽地记述游览经过，属于游记式的诗；《自京赴奉先县咏怀》及《北征》中的大段议论，可算政论式的诗；《戏为六绝句》对诗艺的阐发，则为文评式的诗；刘禹锡"沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春"、"芳林新叶催陈叶，流水前波让后波"②，在抒情写景中融入人生哲理，成为宋人讲理趣的滥觞；韩愈《南山诗》《陆浑山火》以及韩、孟的《城南联句》《斗鸡联句》，铺张扬厉，奇字奥义，又分明留下汉赋的痕迹。这些作品从不同方面突破了盛唐以前诗作囿于抒情写景的藩篱，为诗歌的进一步发展打开了广阔的天地。过去人们每常称颂诗至盛唐始"臻其盛"，而往往忽略了它到中唐才"极其变"。中唐实在是我国文学史上最值得注意的一个时期。清人叶燮倡论"古今文运、诗运至此时为一大关键"，进而指明所谓中唐"乃古今百代之'中'，而非有唐之所独得而称'中'者也"③，

---

① 我所谓的"中唐"，即指安史之乱爆发至元和、长庆之交，与传统"四唐"说的划分略有差别。依我看来，安史之乱实在是唐代历史和文学发展中的重要分水岭，从杜甫（他的代表作大多产生于安史之乱中）到韩、白，有着一脉相承的关系。

② 见《酬乐天扬州初逢席上见赠》、《伤微之、敦诗、晦叔》，《四部丛刊》本《刘梦得文集》外集卷一、卷二。

③ 见《百家唐诗序》，1917 年长沙叶氏梦篆楼刊本《己畦集》卷八。

可谓独具慧眼。

唐代文学经盛唐、中唐两度繁荣，至晚唐五代呈现出衰敝的趋势。诗歌创作片面讲求形式美的倾向重又抬头，古文运动衰歇和骈文复炽，传奇小说中脱离现实的风气滋长，都是这一趋势的反映。这时期文学里只有文人词得到了畸形发展，数量空前，形式精美，而表现的内容大多不离酒边尊前、倚红偎翠，显示了同一种颓废的色调。这一切表明，文质兼备的局面已经解体，文学演进的高潮正在消逝，中国文学的历史进程又将折入新的蜕变时期。[①]

传统文学的蜕变

宋元明清，我称之为传统文学的蜕变期。蜕变，并不等于单纯的停滞或衰落，不等于思想艺术价值的普遍下降，而是指传统文学的质素起了变化，一些原有的质素开始解体，一些新的质素逐渐萌生，两者在很长时间内处在相互敌对、相互排斥的关系下，未能形成统一的整体。在蜕变过程中，事物依然发展着，但跟前一时期那种演进式的发展不同，它是向着异己的方向、对立的方向变化，或者叫作“异质转化”。而由于我国社会历史运动的特点，这一转化过程特别漫长，行进缓慢，充满曲折与反复。

蜕变的迹象在宋元以后的文学中处处能够看见。前面说过，我国文学以“美善相兼”为本质特征，美从属于善，更明确地说，从属于宗法社会的政教伦理，构成古代文学的强大传统。“理”与“情”、“质”与“文”、“神”与“形”、“正”与“变”诸方面要素的协调统一，正是这种“美善相兼”本质的具体体现。可是，宋元以后，情况逐渐起了变化。宋诗与宋词的分流，显示了文学创作中“主理”与“主情”倾向的睽离，演变为明清文艺思潮中“理”和“情”、“天理”和“人欲”的尖锐冲突。宋代理学家与古文家在文学价值观念上的歧异，标志着传统诗文中文质合

---

① 晚唐文学亦自有其独特的艺术成就，这里只能就文学总体的演进趋势来谈论，难以面面俱到。

一关系的破裂，由此衍生出道统与文统的长期对立。苏轼及其门人关于“神似”与“形似”问题的讨论，开了“重神”和“重形”的不同风气，经王若虚、李贽、王士禛、赵执信等人的反复辩难而愈形僵持。严羽对江西诗派的诘难，揭示了“诗体正变”的论旨，为明七子与公安、竟陵之间拟古与反拟古的斗争埋下伏笔。此外，同是论述“文道”关系，而有“载道”、“贯道”、“求道”、“致道”的差别。同是探讨诗歌艺术，而有“格调”、“性灵”、“神韵”、“肌理”的区分。甚至同是效法古人，还有“宗唐”、“宗宋”、“宗盛唐”、“宗晚唐”、“宗李杜”、“宗王孟”各各不同的门户与家法。宋元以后的文坛，显现出各种思潮、流派的起伏消长、矛盾冲突，花色翻新与品种繁多前所未有，而隐伏在这番热闹景象背后的，恰恰是传统文学固有质素的各自分离与解体。

然而，作为蜕变、解体的最明显的标志，则是“雅文学”（士大夫正宗文学）和“俗文学”（不被士大夫认作正宗的文学）之间的对峙。我们知道，文学创作中的“雅”“俗”之分，原是古已有之的，这跟创作者的身份不同有关，更和欣赏对象的层次划分直接相联系。只要社会依然划分为文化素质高低悬殊的人群，雅俗之分也就会永远存在下去。可是，就唐以前的情况而论，雅文学和俗文学的对立并不那么凝固，界限也不那么森严。通常情形是：民间创造了一种俗文学形式，只要它有活泼泼的生命力，不久便会被文人学士所注意、模仿、提炼、改造，最终加入雅文学的行列。《诗经》里的十五国“风”是这样，后来的楚歌、乐府民歌、五七言诗以至曲子词，无不经历了这样的过程。而宋元以后的情况就不一样。白话小说的兴起，南戏、杂剧、传奇的繁荣，鼓子词、诸宫调、宝卷、弹词各类讲唱文学的风行，俗文学园地一派兴旺景象，却始终未能挤进雅文学的壁垒。文人学士里间或也有人染指于这些新鲜的形式，可他们的作品仍被视作俗学小道，不能登上大雅之堂，无法与诗、词、文、赋之类正宗文学并列。于是，我们的文学传统自此一分为二：一方面是固有的高雅文学，它在发展中日益走向衰颓、凝固、僵化，而仍然霸持文坛，不肯退让；另一方面是新兴的通俗文学，它以蓬勃的生机不断向上，却受尽歧视与压制，难见天日。雅文学之无力吸收、消化俗文学，正表明这种新起的俗文学有着与传统雅文学不尽相同的

质素，成为传统文学中的异质结构，它的发展、壮大终将促使传统文学趋向解体。

让我们循着“雅”“俗”对立这条线索，考察一下宋元以后文学的演化。

演化的第一个阶段，可以称之为雅文学与俗文学平行发展的阶段，大体相当于宋元时期。在这个阶段里，一方面，雅文学还有前进发展的余地（宋诗、宋词、北宋古文运动、元散曲），另一方面，俗文学正在蓬勃兴起（宋元话本讲史、宋金杂剧南戏、金诸宫调、元杂剧），两者平行发展，不相干扰，形成了“和平竞赛”的局面。而竞赛的结果是，雅文学由强大渐趋萎缩，俗文学由幼嫩走向茁壮，双方的优势各自在转化。如果说，北宋时期几乎还是诗、词、文的一统天下，话本、讲史刚处在萌生状态，那末，南宋及金代杂剧、南戏、话本、诸宫调的遍地开花，则骎骎乎已能与雅文学分庭抗礼，而元人杂剧独步一时，更明显超过和压倒了诗、文、词以至散曲的成就。

还要看到，这个时期的雅文学虽仍保留前进的势头，但前进中已显露衰退的苗子。宋诗（以欧、梅、苏、黄为代表）可说是古典诗歌继唐以后最注重创造性的一段诗歌，而有心与唐人立异，“避熟就生”，不免舍康庄大道而步入羊肠小径。宋诗人追随并发展了中唐诗歌好奇尚怪、穷新极变的倾向，却抛弃了它的博大深厚的气象和坦荡平易的作风，终宋之世，并未能产生出如《自京赴奉先县咏怀》、《北征》、《新乐府》、《秦中吟》以至《长恨歌》、《琵琶行》这样概括深广、富于历史容量或叙写人世沧桑娓娓动人、情事一贯的宏篇巨制。人们批评宋诗精于“小结裹”而略于“大判断”①，是切中肯綮的。至于宋词（以婉约派为正宗），又似乎有心与宋诗立异。宋诗“以文为诗”，虽不免泥沙相杂，反映面还比较宽阔，风格也比较多样；词“别是一体”，尽管在感受的细腻和表现的精美上几乎无与伦比，而天地更为狭窄，形态也更趋纤细。少数豪杰之士企图打破这个限界，却被认作“以诗为词”，“要非本色”②。

---

① 参见钱锺书《宋诗选注》的序言，人民文学出版社 1958 年版。

② 《后山诗话》评东坡词，载中华书局 1981 年版《历代诗话》第 309 页。

宋代正宗文学中能与唐人相并比的，只有散文，而且从发展的普遍性和风格的成熟程度来讲，甚至超过了唐人。但唐文深，宋文浅；唐文博厚，宋文精巧；唐文多“有物之言”，宋文多“有序之言”；唐文尚实，长于大块议论（如《原道》、《封建论》）和整幅叙事（如《段太尉逸事状》、《张中丞传后序》），宋文尚虚，长于抒情写景、随笔杂记（如《醉翁亭记》、《石钟山记》）；各有千秋，又不能一概例以优劣。于此看来，宋代正宗文学的发展，尽管在某些方面开拓了新的境界，提供了新的技巧，造成诗、词、文各体并盛的阵势，而从“美善相兼”、“文质合一”的总体高度来看，似未能比唐人更上一层楼，这就是我所谓的前进中的颓势。当然，这并非出于宋代文人才力的不足。传统文学“美善相兼”的本质，在唐人抒情诗里殆已发挥到“尽善尽美”的地步，再也不能沿着这条路线继续前进了。中唐文学开始出现了向叙事、说理、戏剧等方面的转化（包括诗歌本身也在转化），这是与社会历史向封建后期过渡、各种矛盾逐渐展开的形势相适应的。可是，由于宋以后雅、俗文学的分离，新的形态只是在俗文学领域里得到发展[①]，而雅文学或则故步自封地闭锁在抒情写景的狭小天地里（如宋词），或则在传统的抒情体制内硬插入某些非抒情的成分而弄得桠杈突兀（如宋诗），总之是未能实现圆满的新变。这是文人的不幸，更其是时代的不幸。下及于元，诗、文、词更形衰退。号称“一代新制”的散曲，其实是一种半雅半俗的文体。就其承受俗文学影响（如反映市井生活、多用白描、用俗语）的方面而言，确实较富于生活情趣；而就其仍拘束于雅文学传统（如表现士大夫思想意识、重抒情写景、用雅语）的方面而言，又显得气格局促，情境琐屑，远逊于同时代杂剧的成就。

与此同时，这一阶段的俗文学在迅速成长之中，也已萌生了新的质素，那就是市民生活与情趣的反映。宋话本如《碾玉观音》、《错斩崔宁》、《快嘴李翠莲》等开其端，到元杂剧得到进一步发展。杂剧的作者

---

① 这里不光指小说、戏剧，也包括唐代变文以下的诸宫调、宝卷、弹词等，它们其实就是古代的大型叙事诗，而由于雅、俗文学的分流，长期被排斥在传统诗歌之外，没有得到士夫文人的精心培育，也是我国文学的一大损失。

跟话本小说略有不同，往往是专业文人，但由于他们在元代社会地位低下，长年混迹于市井勾栏，能够了解市民的生活和思想感情。如关汉卿的名作《窦娥冤》、《救风尘》，都是以市民阶层中受压迫最深的妇女为主人公，将她们的遭遇与不幸、痛苦与反抗、性格与愿望，表现得淋漓尽致，真切动人。话本和杂剧中的这些主人公，不同于《石壕吏》中的老妪、《无家别》里的老兵、终南山下的卖炭翁、新丰市上的折臂人。他们不是任人摆布的可怜虫，被人哀叹的“小人物”，而是有自己的品格和理想、敢于为生存和幸福进行抗争的“人”。这是市民自我形象的塑造，而不是士夫文人悲天悯人精神烛照下的劳动者苍白的投影。真实地表现市民的形象，表现市民与封建势力的冲突和他们反封建的精神，这就是宋元小说、戏曲所提供的新的质素，是宗法社会的政教伦常所难以认可的。不仅如此，这种新的质素也曲折地反映到非市民题材的作品里去。《西厢记》里的张生和莺莺并非市民，可他们的自由恋爱与结合却带有市民争取个性解放的色彩。过去卓文君私奔司马相如，也曾传为趣谈，那不过是文人的风流韵事，并不奉为正格。而《西厢记》的作者则把张生与莺莺突破礼教堤防的自由结合，表现得那么合情合理、严肃认真，不能不说是对“发乎情，止乎礼义”的训条的大胆挑战。这也是传统的礼教文化所难以接受的。宋元以后的俗文学之不能为雅文学所吸收和消化，恐怕道理就在于此。当然，俗文学形态的作品并不都是市民思想意识的反映，其中有不少士大夫文人的自我写照（马致远的杂剧就显示了这种倾向），而表现市民生活、情趣的内容中也杂有许多封建糟粕，这是尽人皆知而无庸赘述的。

从明初至清中叶（鸦片战争前），进入蜕变的第二阶段，可以称之为雅文学与俗文学尖锐对立的阶段。早一时期“和平竞赛”的局面结束了，俗文学的突飞猛进，威胁到雅文学的生存，于是公开的敌对和冲突成为不可避免。不过这种对立冲突，也是一步步展开和深化的。

明王朝前期（嘉靖以前），诗文创作中拟古风气盛行，表明士大夫正宗文学在拒绝接受俗文学影响下的日趋凝固和僵化。在这同时，统治者对戏曲、小说的政治压制趋于严厉，多次以禁令的形式企图扼杀这一新兴文学形态。压制不行，就改用渗透，力图将王朝正统思想灌输到

俗文学的体制中去。以戏曲而论,《琵琶记》是成功的例子,《伍伦全备》是拙劣的表演,但都体现了宗法论理思想的渗透。以小说而论,《水浒传》里的招安路线,《三国演义》里的正统史观,也都显现了这一思想糟粕的烙痕。两种文化势力间的战幕拉开了,对立的形势正式形成。

到了明代后期(万历以后),对立进一步展开,俗文学来了一个大反攻。随着明中叶以后社会新质素的萌生和市民反专制主义斗争的开展,小说、戏曲中的市民影响和批判精神有了显著增强。"三言二拍"、《金瓶梅》、《牡丹亭》之类作品的产生,就是市民生活土壤与文化氛围中结出的硕果。还有一些作品如《西游记》、《鸣凤记》、《清忠谱》,虽未必直接反映市民意识,而敢于对专制主义政治、思想、文化加以激烈的批判和辛辣的嘲讽,实际上也是传统社会走向没落和社会新质素开始萌生的一个折光。俗文学的强大潮流,还渗入雅文学的领域。诗文创作中的反复古思潮,对作家个性与才能的强调,以至用"人情"对抗"天理"的号召,都或多或少感染到市民思想与文化的影响。李贽就是在这种影响的感召下,从正统营垒中杀出来的典型。公安三袁也在不同程度上受到这种感染,虽然他们的呼声要胆怯得多。

然而,历史进入清代,社会与文学的发展却又出现了曲折与反复。明清之际的社会动乱,在很大程度上摧毁了新兴工商文明的萌芽。满清入主中原,一度带来落后的人身依附关系和严重的民族压迫。清王朝前期,专制主义统治强化了,意识形态的控制也特别严酷。反映到文学领域,便是诗文创作中的拟古风气重又抬头①,以及戏曲、小说表现市民生活与情趣不及前一阶段直接而鲜明,市民文学的发展受到了挫折。但这并不意味着历史的简单倒退。社会新质素的萌芽仍在宗法专制主义压制下曲折地生长,专制制度的腐朽性日益充分暴露,不能不在文学上有所显影。这一时期文学的主要特征,便是对传统礼教、政治及

---

① 清人有鉴于明七子食古不化的流弊和公安派的批评,在学古中取径较宽,力求拟议以成其变化,所以诗、词、文的成绩较明人为高,但根本立足点仍在于学古,与明人并无二致。

其文化思想的全面批判和叛逆者形象的深化，具体落实在《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》三部伟大的小说中。《聊斋志异》广泛揭示了封建科举、吏治、司法等所造成的弊害，对社会黑暗作了有力的控诉，其反映的广度和深度已经超越了过去的小说、戏曲作品。如果说，《聊斋》还较多地停留于揭示科举之类的弊端，那末，《儒林外史》则进一步否定了科举制度本身，连同与它有关的礼教文化。书中正面人物如王冕、杜少卿等，绝意仕途经济，不受世俗礼制的束缚，显示了对现存社会秩序的鲜明的叛离。而这种叛逆者的典型，到《红楼梦》里的贾宝玉身上，更得到完美的体现。贾宝玉式的叛逆者，不再像传统文学中有叛逆精神的阮籍、嵇康、陶渊明那样，仅仅是对特定政权或特定社会进行反抗，而是对整个专制制度及其观念体系实行总体性决裂。尽管这种决裂还不能为人们指示现实的出路，但它确切无疑地昭示了旧时代的终结，其历史意义无论如何也不能低估。三部小说，一部接一部，构成宗法专制社会罪恶与死亡的公证书。它们虽然没有直接描写市民的生活与情趣，而在把握时代的本质冲突与历史的基本动向上，较之前一时期的市民文学似更深入一步。且正由于它们把两种社会力量的冲突集中到杜少卿、贾宝玉这样的叛逆者身上，新旧两种文化思潮和文学传统的对立与渗透，也就发展到了十分尖锐的程度。

物极必反，矛盾到了顶点，解决的前景便也在眼前了。鸦片战争以后，随着传统社会向近代社会的转化以及资产阶级改良主义运动和革命运动的兴起，雅文学和俗文学互相对峙的局面开始打破，出现了两种文学变化接近的新趋向，这可以算是传统文学蜕变的最后一个阶段。所谓变化与接近，一方面指传统诗文中产生出新题材、新思想、新意境、新风格，逐渐摆脱凝固、僵化的格局；另一方面各种俗文学样式则开始受到文人作家的高度重视与大力提倡，甚至被夸张到对更新国民的心理、道德、学术、政治起决定作用的地步。[①] 于是，文学创作中"正宗"与"非正宗"的界限渐趋模糊，雅、俗两种文学都在新变，并通过变化而互

---

① 参见梁启超《论小说与群治之关系》、陶曾佑《论小说之势力及其影响》诸文，均收入郭绍虞主编《中国历代文论选》第四册，上海古籍出版社 1979 年版。

相接近,走向融合。这自然也有一个发展过程。大体上看,从19世纪40年代前后到80年代,是渐变的阶段。龚自珍、魏源开了诗文新变的风气,张际亮、姚燮、贝青乔、林昌彝、冯桂芬、王韬等一批作家,各自从不同角度反映时代的巨变,体现了文学风格的初步创新。与此同时,小说、戏曲等俗文学样式逐渐受人重视,甚至像俞樾这样的经学大师也来为之鼓吹①。19世纪90年代至20世纪初,围绕着戊戌变法与辛亥革命,文学革新进入高潮。"诗界革命"、"文界革命"、"小说界革命"以及白话文的倡导,以黄遵宪、梁启超为代表的新体诗文的创作,南社革命诗歌活动的开展,谴责小说与革命小说的盛行,戏曲的改良和话剧的萌芽,翻译文学的流行,以至于西方文学理论的输入和吸收,构成一幅色彩斑驳、眩人眼目的文学发展图景。尽管由于历史条件的限制,新的倾向远未能达到成熟境地,而中国文学正面临总体性的蜕变,则已成定局。当然,旧的文学思潮也不会自动退出生活领域。与上述新潮流相并列,"同光体"诗、"常州派"词、"桐城"古文与六朝骈体,仍然流衍于文坛,要跟前者一争高下。特别因为中国资产阶级的软弱,到辛亥革命失败后,政治和文学形势竟又出现逆转。南社的解体和"同光体"的复炽,黑幕、言情、武侠及侦探小说的泛滥,京剧改良的变质和"文明戏"的流行,都反映出文学创新潮流的相对停滞和局部倒退。传统文学的蜕变,在"五四"以前始终未能完成。直到"五四"政治运动和新文化运动期间,伴随新民主主义革命的发动,才又给予文学新变以强有力的推进,正式宣告传统文学的结束和中国新文学的诞生,不过那已属于现代文学史的范围了。

几点体会

用火箭般的速度浏览了"五四"之前整个中国文学史的进程,能够有什么样的发现呢?

首先可以看见文学史上的三个大的周期。即:由上古以至西周的

① 参见俞氏所撰《七侠五义序》、《余莲村劝善杂剧序》诸文。

巫官文学(非文学的形态中蕴藏着文学的灵魂),到周秦间的史官文学(文学的形式中包含非文学的内容),再到楚汉间的作家文学(内容与形式都得到独立),构成发展的第一个周期。由汉魏的文质合一,到晋南北朝的文质分离,又到唐代的文质兼备,作为发展的第二个周期。然后由宋元雅、俗两种文学的平行发展,到明清(鸦片战争前)两种文学的尖锐对立,以至近代两者的变化接近,又是一个发展的周期。三大周期,还可以分解为若干小的周期。而三者总合起来,又构成一个更大的周期,那就是中国传统文学的形成、演进以及蜕变的周期。每个周期都是一个"正、反、合"的辩证发展过程,传统文学就在这一环又一环的辩证运动进程中逐步展现自己。当然,发展变化的不仅是一些具体的文学现象,更其是传统文学的基本质性和体制。如上所述,"美善相兼"成为传统文学的本质特征,这一基本质性就是在我国文学由巫官经史官而到作家文学的独特历史途径中形成的,并通过文质合一、分离以至兼备的演进过程而得到高度发展,再随着整个文学传统的蜕变而逐渐蜕变。在最后这个历史阶段里,一方面是士大夫正宗文学中情理、文质、神形、正变诸种因素由统一走向分裂,另一方面是新的质素在俗文学里萌生[①]而又得不到封建正统势力的承认,这都体现了传统文学"美善相兼"本质的趋于解体。文学体制的变化也是如此。先秦两汉初步形成了我们的杂文学体制。经魏晋南北朝至隋唐五代,诗词文赋、骈散古今各体俱备,杂文学的形式得到了最充分的发展。宋元以后,一方面是雅文学仍然坚持杂文学的体制而缺少新变,另一方面则是俗文学逐渐萌生以小说、戏曲、歌谣、故事、讲唱文学为代表的纯文学体制,两者互相排斥而又长期共存,造成缓慢而难产的蜕变过程。总之,三个周期概括了我国文学史的基本进程,这是我们的第一点结论。

其次,与上述三个周期相适应,我们看见了三种社会力量在文学史上的交替代兴,那便是贵族、寒士和市民。我国古代是一个贵族统治下的宗法社会,实行"学在官府"的制度,只有贵族才能享有文化,因而这

---

① 新质素也包括人们的文学观念,如小说、戏曲长时期被认作娱乐的手段,这就同传统的"美善相兼"的价值观有了矛盾。

个阶层在早期文学创作中承担了比较重要的责任(原始神话、歌谣除外)。《诗经》多半是贵族的乐章(包括那些批评时政的诗歌，也出于下层贵族之手),《尚书》全部是官方的文告,孔、孟是旧贵族中的开明人士,老、庄是其没落的代表,荀、韩反映新兴显贵集团的愿望,屈原体现贵族革新势力的理想,下而及于两汉辞赋,虽然作者的身分不一定是贵族官僚,而夸饰豪富、张扬国威,恰足以成为一代宫廷文学的楷模。从总体上看,先秦两汉的文坛上,贵族是占据统治地位的[①]。寒士在文学上的表现,似可溯源于宋玉,而形成一股潮流,则要迟至东汉中叶以后的无名氏古诗。建安时期,诗文特盛,“慷慨以任气”[②]显现为时代精神,这跟汉王朝瓦解后豪门世族受到打击、寒门庶族思想解放不无关系。西晋以后,门阀制度定型化了,寒士阶层重又受到压抑,而它的文学传统仍在左思、郭璞、陶渊明、鲍照等作家身上得到有力的继承与发扬。至唐代,随着庶族地主地位的上升,他们的文学创作也进入繁荣的高峰,李、杜、韩、柳便是其光辉的典范。所以说,寒士阶层在汉魏以至唐代的文学发展中,起着重要的推动作用;寒士文学在曲折中前进,正成了这一时期文学的主流。宋元以后,士大夫正宗文学转向衰退,市民在文学上的影响日渐增强。市民的影响,不仅存在于直接表现市民生活题材的作品(如“三言二拍”)中,也反映于描写士大夫文人的情事而表露出市民感情色彩的作品(如《西厢记》、《牡丹亭》),甚至出现在并不表现市民的生活与情趣、只是尖锐地否定专制主义政治及其思想文化传统的作品(如《聊斋志异》、《儒林外史》)上[③],因为这种否定揭示了宗法专制社会的腐朽没落,也就从一个侧面间接地显示了社会新质素萌芽对传统制度与文化的瓦解作用。因此,市民的影响决不能简单归结为市民文学的创作。我国古代社会里的市民阶层,其经济和政治力量远未发展到与欧洲中世纪晚期的市民相并比的程度,我国的市民文学也远未发展到卜伽丘、拉伯雷、莎士比亚的高度。作为传统社会后

---

① 这只是就主要文学成分的阶级属性而言,并不排斥其中有民主性精华,也不是否认贵族以外的文学存在。

② 刘勰《文心雕龙·明诗》,范文澜《文心雕龙注》卷二。

③ 以上区别也只是相对的,例如《红楼梦》于后两种情况就兼而有之。

期文学瑰宝的，主要还是体现士大夫文人思想体系的一些作品，如《牡丹亭》、《红楼梦》等，都不能算作严格意义下的市民文学。但它们并不能脱离市民的影响而独立存在，有如它们所赖以生存的社会基础，离不开市民经济、政治以及文化心理的多方面渗透。由此看来，贵族、寒士与市民，正好构成推动我国传统文学前进运动的三代力量，他们的交替出现，标志着不同历史时期文学潮流的转变，这是第二点结论。当然，除了这三种力量外，其他的社会阶层如奴隶、农民等，也对我国文学事业作出重要的贡献。他们不仅为社会精神文明的创造提供了物质生产的前提，还以其直接的创作哺养了历代作家文学，但由于这些作品大量湮没，无法追索其演变的线索，也就难以用作划时期的界标了。

最后，作为三个周期和三种力量的纽结点，我们还可以注意到文学史上先后出现的三次高潮，它们都发生在历史的转折关头。第一次高潮在周秦之交（春秋末到战国，以战国中期为顶点），正是古代社会由贵族制向官行制的转变时期，史官文学达到鼎盛，作家文学正式诞生，为整个古典文学的行程奠定了坚实的基础。第二次高潮在唐宋之交（唐中叶以至北宋中期，尤以开元、元和、元祐所谓“三元”为标志），是官行集权社会由前期向后期的过渡时期，士大夫正宗文学（诗、词、文）发展到了高峰，各种文学式样也有相应的展开，古典文学呈现了全面成熟的风貌。第三次高潮则在明清之交（晚明至清前期，以万历和乾隆为制高点而形成马鞍形结构），是传统专制社会内部孕育出社会新质素萌芽的时期，雅、俗两种文学的对立与渗透十分激烈，小说、戏曲进入繁荣的高峰，整个古典文学到了总结的阶段。三次高潮，各有各的特色，但都离不开社会历史的重要变革。可以说，正是变革的时代，促成文学创作的重大突破，而没有这种突破，也就不会有文学的高度繁荣，这又是我们的一点认识。三次大高潮以外，也还有些小高潮，如汉魏之交、清末民初之交，大多也和社会变革有关，不过由于变革时限较短暂、发展不充分或出现了曲折倒退等原因，致使文学上的新变也不能不受到局限。

总之，三个周期、三种力量、三次高潮，这是我们从宏观角度考察中

国文学史的一些体会。所论未必恰当，但提出这些问题，也许会引起人们对研究与把握文学发展的历史脉络的兴趣，进以思考民族文学的特质及其相关诸规律性问题。

【附录一】

宋明文学的雅俗分流及其文化意义[①]

在中国思想文化发展史上，宋明两代时间跨度近七百年，前后差距不小，要把它们合成一个段落，藉以标示某种突出的文化现象，往往只能在有限的范围内使用，如通常所说的“宋明理学”即其一例。就文学史领域而言，一般不采用这个提法。我们的诗、词、古文并称唐宋，话本、南戏并称宋元，杂剧、散曲并称元明，传奇及章回小说并称明清，都不用“宋明”作概括，说明这期间并不存在一种贯彻始终的占主导地位的文学样式。这是否意味宋明间的文学流程缺乏有机的联系呢？不然，透过那变幻不居、兴灭更迭的外表，我们可以发现这段历史深处潜藏着一个引人注目的动向，便是“雅”“俗”两种文学传统由分流至于对立，它不仅支配着文学史的运行，也为研究整个中国文化的历史进程提供了独特的参照系，其意义颇耐人寻绎。

大家知道，文学作品的雅俗之分，是古今中外共有的现象，它跟创作者的身份有关，更同接受对象的层次划分直接相联系。文学总是写给（或说给、唱给、演给）一定的社会群体观赏的。观赏者文化水准愈高，他们的趣味愈专，适应这种趣味的文学风貌便愈“雅”；反之，接受者文化程度低，普及面广，为之服务的文学作品也愈显得“俗”。雅和俗本身不是价值的分野，而是对象的分野。只要社会依然区别为文化素养高低悬殊的人群，雅俗之分便会永远存在下去，尽管可以作一些协调，努力求得“雅俗共赏”，却决不能泯灭二者的界限。

那末，宋明期间文学创作上雅俗分流，还有没有什么特殊的意义呢？是有的。了解中国文学历史经验的人都懂得：虽然文学的雅俗之分古已有之，但雅文学和俗文学间的相互接近、相互转化，也屡见不鲜。

---

① 本文系据作者在“宋明思想文化和华夏文明”国际学术讨论会上的发言整理加工而成，刊于《社会科学》1995年第2期。

经常遇到的情况是:一种俗文学样式在民间流传开来,哪怕还比较粗糙、简略,只要它具有活泼泼的生命力,不久便会受文人雅士的垂顾,得到他们的喜好、模仿、提炼、改造,以致最终被吸收进雅文学的行列。比如《诗经》里的一部分风谣原本出自民间,是道地的俗文学。但经过整理、编集,进入庙堂,甚至奉作经典,为后人膜拜、仿效,就成了标准的雅文学。又比如春秋战国之交的楚歌活跃在民众口头,亦属比较通俗的文学样式。而到屈原、宋玉一班专业作家手里扩展为楚辞,又成了雅文学。后来的乐府歌辞、五七言诗以及长短句曲子词,差不多都经历过这样一种由俗而雅的演化过程,已经形成为中国古代文学史上的规律性现象,得到人们的公认,然而,这一常见的趋势在宋以后有了改变。这当然不是指宋明期间的俗文学缺少新变,相反,从话本、讲史到长篇章回小说,从南戏、杂剧到多达几十龅的传奇,从鼓子词、诸宫调到宝卷、弹词,加上各种地方歌谣、小曲,新型文学样式层出不穷,俗文学园地一派兴旺景象。但在这众多的型态中,除元明散曲勉强够上半雅半俗的台阶外,还有哪一种能够超"凡"脱"俗",挤进雅文学的壁垒呢?文人雅士间或亦有人染指这新鲜玩艺,甚至确曾写出传之久远的佳作名篇,而这些作品仍被视为不登大雅之堂的"俗学小道",无法与诗、赋、古文等正宗文学相抗衡。《四库全书》不收戏曲、白话小说、讲唱文学,正史文苑传中不给关汉卿、王实甫、施耐庵、罗贯中诸人列名,不正说明这些作家及其作品在正统观念里是不入文学之流的吗?他们的声望不仅远不能与《诗经》、《楚辞》的制作者提并论,较之于晚唐温庭筠、韦庄之类曲子词专业户也差了一大截。于是,雅的永远雅,俗的永远俗,对峙分明,不相沟通。这一僵硬的态势由宋明一直保持到清中叶,构成我国古典文学传统后期演变的显著特征,值得关注。

二

宋明文学雅俗分流的局面是怎样造成的呢?语言媒介的不同或许是一个障隔:雅文学通用文言,俗文学多用白话,两种语体的差异自然限制了它们之间的交流。但这未必是决定性的因素,因为从根底上讲,

语言媒介的差异来自它们所服务的不同主体，所以问题的焦点还不能不落在文学的接受对象上。我们看到，宋明期间的俗文学确实面临着一个新的观赏群体，那便是城市商品经济兴起条件下的市民大众，他们不仅有别于雅文学享受者的封建士大夫，就是同古代风谣、乐歌的传唱者相比，在生活方式和思想情趣上也有明显的歧异。说得明白些，以往文学潮流中的雅俗之辨，虽起源于接受对象所属社会层次的等差，总的说来皆是农业自然经济环境的产物；宋明以来文学的雅俗分流以至对立，则深深植根于不同的经济土壤和社会氛围，映现着不同的文化形态与观念导向，这才是新兴俗文学样式与传统雅文学规范发生激烈对抗，始终不能被吸纳、消化的根本原因所在。

以市民群体为观赏对象的宋明俗文学，与同时期雅文学相比较，在许多方面都显示了自己独特的个性。

首先，从社会功能上看，雅文学是以从属于政教、为政教服务为准绳的。两千多年前孔夫子劝人学诗，讲到诗在兴、观、群、怨各个方面的作用，而归结到"事父事君"①。汉儒更把这个宗旨铺衍为"经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗"②一整套说教，从此"教化"说成了中国文学的基本方针。后世文人虽或游离于这个方针之外，如六朝"缘情绮靡"、晚明"性灵"诸说，又都有异端之嫌，难成气候。"文章，经国之大业，不朽之盛事"③仍牢牢占据着人们的头脑。即便肇端于杯酒传唱、娱宾遣兴的曲子词，一旦攀升到雅文学的位置，便也竭力向诗的统绪靠拢，乃至不惜篡改自己的本来面目，借"比兴寄托"以为荣饰④，足证传统势力之大。

然而，以广大市民为主要对象的俗文学样式，却把娱乐自己的观众或听众放到了第一位，市民来勾栏瓦舍看戏、听书和观赏种种表演，固然能增长见识，接受鉴戒，但他们花钱的目的不是为了这些，而是要调剂生活，求得乐趣。这一点对其他阶层人士来说也是共识。相传唐玄

① 见《论语·阳货》，《十三经注疏》本《论语注疏》卷一。
② 见《毛诗序》，《四部丛刊》本文臣注《文选》卷五十二。
③ 见曹丕《典论·论文》，《十三经注疏》本《诗经正义》卷一。
④ 参见清常州词派词论。

宗晚年移居西内，郁郁寡欢，高力士陪着他，“或讲经、论议、转变、说话，虽不近文律，终冀悦圣情”①。又元稹、白居易曾在长安白氏第宅听说“一枝花话”，自寅时至巳时尚未听毕，故有“光阴听话移”的记述。②可见在人们心目中，这类俗文学从来就不是什么“经国之大业”，不过是消磨光阴、遣人一笑的手段。北宋赵令畤给元稹《莺莺传》编写过《商调蝶恋花鼓子词》，是目前所知第一篇文人创作的讲唱文学，在其结末的说词中，作者批驳了那种为文“必欲有终始箴戒而后”的传统观念，主张“鄙靡之词，止歌其事之可歌，不必如是之备”，虽带有鄙视俗文学的偏见，而认定这类作品不以劝惩教化为依归，则是卓有见地的。后世士大夫力图用封建说教渗入俗文学，甚至声嘶力竭地喊出“不关风化体，纵好也徒然”③的口号，恰恰表明宋明以来的俗文学走出了自己的路子，无法将它的社会功能归并到雅文学的范畴里去。

其次，从思想内容来看，雅文学是以士大夫的“志”和“道”为核心的，“诗言志”、“文以明道”成为千古不变的训条。所谓“道”，指圣人之道，即宗法社会的纲常伦理，这是规范每个人一言一行的矩矱，自亦包括作为“立言”载体的文章在内。所谓“志”，虽指的个人情思，却非一般的思想情趣，乃特指与社会政教紧相关联的思想怀抱④。所以“志”虽存乎人心，而仍须合乎“天理”，方能体现“思无邪”的诗教。据此而言，“志”与“道”在本质上并无二致，“言志”与“明道”也就统一起来了。但作为主体情思的“志”，毕竟又比外在规范的“道”要来得宽泛些、灵活些。士君子“穷则独善其身，达则兼善天下”⑤，“兼济”是“志”，“独善”也是“志”，穷通出处都可以“言志”，这就为后世诗人抒写怀抱留下较大的回旋余地，以致穷困失职者亦可借“言志”来宣泄自己的牢骚不满，或高扬隐遁的旗帜以示消极的抗议，均有助于情思表达

① 郭湜《高力士外传》所记，载李时人编校《全唐五代小说》外编卷四，陕西人民出版社1998年版。

② 见元稹《酬翰林白学士代书一百韵》，《四部丛刊》本《元氏长庆集》卷十。

③ 见高明《琵琶记·开场》，中华书局1958年版《琵琶记》第一齣。

④ 参看朱自清《诗言志辨》一文中的考述，载《朱自清古典文学论文集》下册，上海古籍出版社1981年版。

⑤ 见《孟子·尽心上》，《四部丛刊》本《孟子》卷十三。

的自由多样。自然要有限度，以不危及封建礼教伦常为原则，这是士夫文人安身立命之基。

俗文学的情况则有所不同，它是创作出来供市民消费的，必须符合广大市民群众的口味。宋明时期的市民生活在专制制度统治之下，思想观念上不能不受习惯势力的影响，对"忠孝节义"那一套大体能够接受，加上统治阶级的限制和利用，致使俗文学作品中有大量封建糟粕的积淀，是不足为奇的。与此同时，市民群众仍有自己的生存方式和生活追求，从而形成不同于士夫文人的观念情趣与审美心态，也是不容抹杀的事实。什么是市民独特性之所在呢？从根本上讲，市民阶层的存在，是同城市商品经济的相对发达密不可分的。没有一定规模的商品生产和流通，就不会造成它的基地——城市，也不会孕育出市民这个特殊的阶层，所以市民依存于商品经济，正好像古代士大夫依存于整个宗法式农业社会一样。宗法社会要讲纲常伦理，否则它就组织不起来；而农业自然经济的自我封闭和缓慢运转，又赋予这套伦常以"天不变，道亦不变"[①]的外观，于是被奉为"天理"。统治阶级就是凭藉这种"天理"来抑制和打击各个个人、集团的离心倾向（通常称之为"私利"、"人欲"），以维系宗法社会的基本结构，传统所谓"义利"、"理欲"之辩便是在这样的背景下展开的。可是，商品经济得以发展的杠杆，恰恰是"利"。"天下熙熙，皆为利来；天下攘攘，皆为利往。"[②]没有对货利的向往与追逐，怎会有人轻易抛弃自耕自食的家园，去专业从事商品生产和贩卖？"利"又是跟"欲"牵连在一起的，物欲正是谋利行为的思想动力，要肯定追求财富的正当，自不能不承认"欲"的合理性。所以，尽管宋明期间的理学之士纷纷高倡"存天理，灭人欲"，一力贬斥"见利忘义"，而普通市民中间的"利欲"观念却未形衰减，不但不减，反有所增益，从物欲日渐扩展为性欲、情欲，从财利逐步提高到功利、权利，这是个自然演进的过程。

市民的心理、趣味必然要反映在为他们写作、供他们观赏的文艺作

① 见董仲舒《举贤良对策》，《四库全书》本《汉魏六朝百三家集》卷三《董仲舒集》。

② 见《史记·货殖列传》，中华书局1959年版《史记》卷一二九。

品里。试看这时期出现的话本、说唱、戏曲、歌谣,有不少是以市井人物的生活与情趣为表现对象的,其中公开鼓吹发财致富的人生道路,宣扬互利互济的商业道德,歌颂男女大胆情爱,以及相当露骨的性描写,在正宗诗文里都比较罕见。特别值得一提的,是市民生存权利意识的觉醒,在文学作品中也留下了初步印记,元杂剧名家关汉卿的《窦娥冤》和《救风尘》,一以悲剧形式写平民少妇对黑暗势力以死相抗,一以喜剧格调述风尘女子机智、勇敢斗倒恶少,这类有强烈爱憎感和主动进取精神的普通人形象的塑造,文学史上还属创例。过去,在文人雅士的笔下,不是完全忽略下层人民的存在,便是把他们处理成单纯受苦受难的"小人物",士大夫悲天悯人光辉烛照下的可怜虫;写他们的不幸,也是为了宣传文人所怀济世之"志"和所行圣贤之"道"。但市民阶层的兴趣显然不在于此,他们希望在艺术作品里能看到自我的真实投影,看到有血有肉、有欲有恶、有思维有行动、和自己一样的活生生的"人",这才能引发他们对自身命运的关切,唤起他们的巨大同情与共鸣。宋明俗文学将新兴市民的主体意识连同其利欲观念一并显现出来,对"存天理,灭人欲"的道德规范和"言志"、"明道"的文学传统,无疑是重大的突破。尽管市民群体在这个阶段还很幼弱,其欲望仅限于生存、温饱、恋爱、发家,所争取的利权大致不越自然人权的范围,远未上升到创立法权和执掌政权的层面。

宋明雅俗文学的分野,还体现在艺术形象的构造原则上。如前所述,雅文学以"言志"、"明道"为思想内核,因而由"志"与"道"直接转形而来的作家的"情"和"意"便构成作品的主导成分,表情达意作为文学创作的内在要求,这或许是我国古典抒情诗歌独盛的缘由之一。诚然,光有情、意,未必能形成艺术形象。《诗经》于"言志"以外还须标举"赋比兴",这"赋比兴"便是借助物象材料来表达情志,于是,情与景、意与象的关系成了传统审美理论批评的主题。后世文学在抒情达意、写景咏物诸方面有很大的开拓,而情景相生、意象合一的关系始终未变,这可以说是雅文学构造形象的基本准则。

不同于正宗诗文以表情达意为主,宋明以来的俗文学样式大多围绕故事为轴心来展开艺术构思,说故事、唱故事、演故事是其一大特点。

故事，或者叫作“事”的成分，在雅文学里虽不是全然没有，总体说来相当稀薄。诗歌以抒情为主流，有目共睹，具有叙事因子的如“三吏三别”、《卖炭翁》、《长恨歌》、《琵琶行》之类，或即事致讽，或因事兴感（故称“讽谕诗”、“感伤诗”），着眼点都不在于讲故事。真正可称叙事诗的，恐怕只有《孔雀东南飞》、《木兰诗》等少数篇章，而又出身庶野，算不得雅文学的嫡派。文的里面，史传文固然是大头，但严格说来那是历史，不是文学，剩余的记事文章便很有限了。其至连文人写的笔记小说，亦多为残丛短语，缺乏首尾通贯的情节。在各体雅文学中，唯有唐人传奇这一枝庶几够得上叙事文学的标准，不过它已是城市说唱表演兴起条件下的产儿，属雅俗文化相交流的结晶了。

为什么故事的发达要迟至城市俗文学样式起来之后呢？道理也很简单，因为市民观赏文艺的目的本是消遣娱乐，单纯的表情达意、言志明道达不到这个目的，讲演故事才是有效的手段。明郎瑛《七修类稿》谈到：“小说起仁宗时，盖时太平盛久，国家闲暇，日欲进一奇怪之事以娱之。”把小说起因归之于娱乐皇帝个人，并不正确，而认定说故事由娱乐的需要产生，则完全合乎实情。不仅是小说，从唐代变文起始，到宋金鼓子词、诸宫调、戏文，元人杂剧，明清传奇、宝卷、弹词，都是以演唱故事为主要内容的，这才构成我国文学传统中叙事诗和剧诗的主系列，而正宗诗文重在言志明道，与之分属两个不同的系统。

宋明俗文学以讲演故事为中心，还有另一方面的涵义，就是说，在一般叙事文体以人物、事件、环境三要素为组合中，“事”仍是它的主体。事件自离不开人物，但它们很少给予人物造型以独立地位，总爱让其在行动（即事件）中展开自己。至于作为事件背景的环境描写，更是尽量压缩到最简单的程度，绝不让其干扰故事的进程。所以我们看到，俗文学作品里的故事情节是首尾毕具、源流分明的，讲演故事的人还特地在情节的分合穿插上下了工夫，有所谓“横云断岭”、“草蛇灰线”种种诀窍，全要开列出来，足以构成一门大的学问。这样一种构造形象的方法，不仅不同于传统诗文，亦区别于近现代西方小说和戏剧，表明我们的俗文学确实是一种讲演故事的艺术，是迎合广大市民休闲生活的需要而诞生和成长起来的。

三

以上从社会功能、思想倾向、形象组合三方面比较了宋明期间雅俗文学的异同,可以得出结论:两者之间的距离不光来自接受对象文化素养的高下,更在于他们的社会与文化背景的差异。或者可以说:正由于他们处身在不同的经济和社会条件之下,有着不同的文化心态与审美需求,给各自的文学样式带来了异质文化要素,形成为不相容的审美结构,遂使分流和对立不可避免。而长期分流的结果,又在两种文学之间造成了巨大的反差:一头是固有的雅文学,因失去新的养料而日益走向衰颓、凝滞,但仍然顽固地霸持文坛,自居正统;另一头是新兴的俗文学,它以蓬勃的生机不断向上,却始终被斥逐于神圣的艺术殿堂之外,得不到精心培植与浇灌。衰朽的不肯速朽,新生的不让顺长,这意味着我们的古典文学开始丧失自我调节的机能,整个文学体制面临生存的危机。

拓开一步看,文学的危机又从一个侧面显示了文化传统的危机。我们民族的文化在历史发展中有过几次大的综合:一次是由黄河中下游各个部族的文化凝聚而为上古华夏文化,另一次由春秋战国时期的中原文化和南楚、吴越、巴蜀等区域文化(其中包括诸子百家争鸣)结集为秦汉大一统文化,再一次则由于佛教的输入、道教和玄学的兴起与原有儒术独尊之间的撞击、纷争,终于融会成唐宋以后"三教合一"的文化(唐代禅宗、宋明理学即其样板)。三次综合都吸纳了多种新的因子,而仍然保持着原有的文化统绪,表明我们的民族文化是有强大的生命力的。然而,宋明以来雅俗文学的分流,却在统一的文化结构上打开了缺口。代表正宗文化的雅文学能够压制具有异质要素的俗文学,却不能将其消解、吸纳,新的综合也就无从实现。而一种文化传统一旦停止了新变,不就是预示着它走向衰退和老化吗?

由此还引起了一个问题,即如何看待宋明思想文化在中国文化史上的地位和作用。对这个问题的回答,其实会因视角的不同而有种种差异。比如说,孤立地站在宋明理学的立场看,或许可以认为这是中国

传统文化的完成期，因为理学继承了儒学的统系，而又撷取佛老的菁英，在固有的实用理性思考的基础上建构起“形而上”的大厦，其学说的圆融精深在古代思想史上堪称空前绝后（晚明至清中叶一批哲人对理学有所怀疑和批判，终未能形成足以与之抗衡的新的理论体系）；用它来给传统思想的演进划上句号，应该是合适的。但若把注意点转移到雅俗两种形态的长期分流和对立上来，又似乎可以将宋明以后看作为传统文化的蜕变期，即并非由原有机体吸收新的养料以壮大自身的进程，却是表现为新的质素自原有机体中孕生和分解出来的趋势：前者是传统的自然生长，后者则是其自我否定。从民族文化推陈出新的总路线来看，宋明作为文化的蜕变期，其深远意义决不亚于它对传统的完成。

当然，这一蜕变的过程在宋明时期仅仅是开始，远没有告成。清中叶以前继续着雅俗文学对峙的局面，到鸦片战争之后，随着中国社会逐渐向近代过渡，蜕变进一步加剧。一方面，诗文之类雅文学创作中出现了新的质素；另一方面，小说、戏曲等俗文学样式广泛受到社会重视和提倡。雅俗文学的界限虽未破除，两者之间的鸿沟却在缩小。待到“五四”文学革命起来，诗歌、小说、戏剧、散文都以更新了的姿态屹立在一个平面上，旧有的雅俗分流的格局便彻底打破（“五四”以后文学亦有雅俗之别，性质不同）。中国文化于是又经历了一次整合，那是在全新基点上的整合，与以往几次传统文化体制的综合大不相同了。

【附录二】

艰难的转折[①]

——19世纪中国文学文化的反思

本文所要研讨的是中国文学和文化发展史上一段重要的转折过程,标明"19世纪",取的是"模糊概念",其上限约当嘉庆、道光之际,下限可延伸到"五四"前夕,并非截然一百年时间。之所以采用这个"模糊概念",而不是按照习惯以1840年鸦片战争为起点,是因为鸦片战争固然在社会政治史上有其划时代的意义,而用作思想文化史和文学史的界标则未必恰如其分。我们看到,紧接着18世纪"康乾盛世"的告终,中国封建专制王朝制度于19世纪前期即已进入最后一个危机阶段,并在社会的文化心态上初步显露征兆。被公认为开近代思想和文学创作风气的龚自珍、魏源等人,就生活在这个时期。不把这一阶段的社会思想和文化心态的变动包括进来,将很难说明整个19世纪中国文学文化的演进脉络。至于这里将"文学"和"文化"两个名词组合在一起使用,是为了表明本文的独特视角,即着重联系文学现象来谈论文化问题,或者也可以说是从总体文化的角度来审视文学现象,希望能有助于摆脱一般文学史论述上的枝叶纠缠,使问题升华到宏观的层面。

一

19世纪中国文化与文学运动中呈现出来的转折,究竟是一种什么性质的变化呢?如果用一句话来概括,可以称之为走出传统,走出中世纪。大家知道,我国古代漫长的宗法式农业社会,孕育出了自身独特的文化传统,从周秦一直延续到清中叶,尽管外观上不断有所流动变易,

---

① 本文系据作者在"19世纪中国文化史"研讨会上的发言加工整理成文,刊于《上海文论》1987年第2期。

而其核心部分却是相对稳定而守恒的(所谓“天不变,道亦不变”)。这种稳态的文化系统,反过来又成为维护和巩固传统社会结构的重要机制。但是,进入19世纪以后,随着结束一个专制王朝鼎盛局面的消逝和社会大变革的来临,传统的文化体系连同其坚固的内核,开始出现破裂,人们的心理状态、思维方式、生活情趣、知识结构、价值标准以及整个观念形态逐渐起了变化,总的趋势便是走出传统,走向现代,走出自我,走向世界。这是一个漫长的历史流程,也许到今天还不能说已经完成,而19世纪恰是它的肇端。也正是着眼于这一点,我们才得以判定这一时期思想文化的历史地位及其基本内涵。

虽然如此,我们又并不能将19世纪社会文化心态的变迁视作突如其来的现象。“冰冻三尺,非一日之寒。”文化心理的变革,更需要有一个长时期渐进积累的过程。追溯它最早的缘起,至少可以上推到明清之交。应该承认,明中叶以后,中国传统社会的内部确已萌生着某种新的因素;显形于思想文化领域的一个重要征兆,便是时起时伏地持续三百年之久的“理欲之辨”。一批进步的思想家和文学家如李贽、汤显祖、冯梦龙、黄宗羲、颜元、李塨以至戴震、曹雪芹,通过不同的途径卷入了这场论争,他们肯定人的欲望的合理性,与传统文化的精神构成了尖锐的矛盾。传统的文化思想中,儒家宣扬“克己复礼”,道家倡导“顺应自然”,佛教鼓吹“色即是空”,宋明理学标榜“存天理,灭人欲”——均以“无我”、“无欲”作为人生的最高境界,个人欲望一直是受压制的。现在公然伸张“人欲”,不啻是“离经叛道”,石破天惊。如果说,西方资产阶级人文主义思潮为了反对中世纪神学的统治,抬出“人”来和“神”相对抗,那末,我国明清之际的新思潮为了反对旧理学的统治,以“人欲”来颉颃“天理”,也正有着同样的社会意义。当然,这只是就质素的相近而言,说到发展的规模、成熟的程度和产生的影响,则完全不能相提并论。西方人文主义业已形成为完整的世界观,成为与宗教神学鲜明对立的思想体系,而“理欲之辨”仅局限于人性论的范围内展开,还没有上升为全局性的论题。因此,作为新思潮的萌芽,它不过是不时蠕动于母腹中的未成形的胎儿,远未达到临产前的阵痛。这就是为什么我们只能把这场争论当作文化变革的序幕,而认定19世纪才进入了真

正历史性的转折。

19世纪严重的社会危机,加速了文化变革的行程。在它的先驱者龚自珍身上,隐伏于"理欲之辨"的思辨外衣下的个性解放思潮,以前所未有的亮色显示了其生命的力度。龚自珍已经不再是一般地议论"欲"的合理性,而是以明确的语言宣告了自我意识的诞生。他在《壬癸之际胎观第一》文中公开宣布世界是"众人自造,非圣人所造",又说:"众人之宰,非道非极,自命曰我。我光造日月,我力造山川,我变造毛羽肖翘,我理造文字言语,我气造天地,我天地又造人,我分别造伦纪。"①表面看来,这是一种极端主观唯心主义的宇宙观,而放到那个尊"圣"重"道"的传统文化大背景下面看,却是个性觉醒的第一声响亮的呼号。在他之前,历史上固然也不乏重视个性自由的言论和行为,但大多表现为个人对社会的超脱,带有洁身自好的消极色彩,而龚自珍却把"自我"理解为创造的主体,是促使世界走向完善的本源。这样的一种个性观,才是近代意义上的个性意识,它把长时期来局囿于伦理学范畴的"理欲之辨",开始提到哲学本体论的高度,并由此派生了作者在历史观、社会观、文学观上重心力、尚才性、尊情感等一系列主张,虽然其理论形态还显得相当朦胧。与此同时,龚自珍对现实社会的揭露和鞭挞,也达到了前所未有的强烈程度。其反映的深刻性,倒并不在于他提出或解决了多少具体的社会问题,而在于他十分贴切地把握住了处在危机四伏的"衰世"中的那种惨淡的气氛与苦闷的心态,并融注于他所特有的俶诡玮烨的文词中而给予突出的表现。与其说这是理智地分析客观社会状况的产物,毋宁说出自主观心灵的直感,而这种直感也正来源于他的浪漫化了的个性意识。据此看来,龚自珍的出现于文坛,确实体现出一种"狂飙突进"式的崛起,尽管在当时力量孤单且并不成熟,仍足以昭示社会心态的某种变异,标志着中国文学与文化走出传统的可贵的第一步。

中国文化走出传统的动向,在鸦片战争之后变得日益明显起来。西方列强的军舰、大炮轰开了古老中华帝国的大门,世界以如此粗暴而

① 见《龚自珍全集》第12—13页,上海人民出版社1975年版。

急迫的步伐撞入中国，便也不能不迫使中国最终摆脱孤立状态而卷向世界，于是造成了传统文化与外来文化的全面冲突与交汇。传统文化面临着西方文化的步步进逼，一再改变自己的形态以适应时代的潮流，以捍卫民族的生存。从魏源提出“师夷之长技以制夷”①，经“中体西用”式的洋务运动，变法维新的改良运动，以至用共和来取代帝制的辛亥革命，中国人向西方的学习是愈来愈深入，而传统文化中吸纳外来文化的成分也愈来愈庞杂。尽管如此，传统文化中也仍有其执守不放的一面存在，那就是所谓的“体”——在先是专制政体，其后是君主政体，直到辛亥革命埋葬了最后一个封建王朝，在共和制下面仍有一些人要竭力维护那个残缺不全的礼教伦常之“体”，并以各种变化了的姿态传衍下来。传统文化抗拒改造的倾向，也是根深蒂固的。

在中西文化交汇与冲突的大形势下，文学创作也发生了急遽的转变。鸦片战争以后的文学作品，不同于龚自珍的诗文那样呈现为独特的心态变异，而是重点转向题材的开拓和文风的改革。在前一方面，民族的危亡、人民的抗争、洋务的失败、变法中的矛盾、异国政治与民情的考察以至域外山川和文物历史的介绍，都络绎奔赴于文士的笔底，灿陈于读者的眼前，组合成五光十色的中国走向世界的巨幅画卷，是过去文学创作中所未曾见的。而在后一方面，正是为了配合这种时代纪实与社会宣传的需要，文学的表现形式也必然要突破正统派诗文对于法度程式的讲求和龚自珍式的恢谲隐晦作风，趋向于更为质朴实在，更为明白流畅，更为社会化与通俗化（其结果便是新体诗文的产生）。这是一个潮流的两个方面，它们最终汇聚于黄遵宪身上而获得了自己的典型范式。黄遵宪作为一个长期周游海外的“新派诗人”，他把传统诗歌的题材与形式扩展到了几乎是最大可能的限度，不仅写下《悲平壤》、《哀旅顺》、《台湾行》、《感事》等记述民族抗争与变法运动的诗史，还将出洋所见的种种新鲜事物，如伦敦的大雾、日本的樱花、美国的总统选举、南洋华侨的婚嫁习俗以及天文地理、轮船火车、声光化电之类现代科学技术知识，一古脑儿收进他的篇章，并于诗歌语言、体式、手法等方面也

① 见《海国图志叙》，中华书局1976年版《魏源集》第207页。

作了相应的改造。后人誉之为“中国诗界之哥伦布”①,确切地道出了他在开辟诗世界方面的巨大业绩。

与文学题材、形式的变化相比较,文学观念的变革则要迟缓得多。鸦片战争以来的文学作品中录下了大量新的生活素材,而作家据以观察、分析这些材料的思想观念和审美眼光,却并没有立即更新。比如从“尊王攘夷”的立场上来歌颂反侵略斗争,用“中体西用”这把尺子来衡量异域风物,以及单凭“经世致用”的原则来判别文学作品的价值等,都是屡见不鲜的。这不能不对文学的创新起了“拖后腿”的作用。这样一种“观念后滞”的现象,正是传统文化顽固地据守其固有内核的一种表现。然而,随着历史变革的纵深发展,文化的革新也终于由器用、制度等浅表和中间层次,逐渐下移到深层的观念,促使传统文化的核心开始发生裂变。就文学的领域而言,这一裂变约产生于戊戌变法前后,并有一个逐步扩大与深化的进程。观念更新的最初表征,可以举白话文倡导和“新小说”理论为其代表。裘廷梁《论白话为维新之本》一文作于1898年,从“开通民智”的角度鲜明地提出了“崇白话而废文言”的口号,对晚清白话文运动予以推波助澜,它不仅涉及文学语言的变革问题,实际上关系到整个文学的对象与性质的转换,应该认作文学观念上的一大突破。同年梁启超发表《译印政治小说序》,四年后又写下《论小说与群治之关系》诸文,从更新“国民之魂”的要求出发,竭力强调小说的社会功能,从而得出“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”的大胆结论,对于传统文学观念中的雅俗分界,也是有力的否定。不过我们要看到,这一阶段的观念变化还多停留于文学的社会对象、社会功能等外部关系上,尚未进入其内在的审美性能。待得辛亥革命前后王国维的美学思想出来,把文学创作归源于个人意志的创造和人格的表现,这才从根本上破除了“政教工具”论的束缚,建立起新的文学本体观。而由于王氏本人的保守立场和辛亥革命后的政治低潮,又使得这一新的理论形态在追求文学的独立审美价值时,偏离了为人生的

① 见高旭《愿无尽庐诗话》,载张寅彭主编《民国诗话丛编》第五册第197页,上海书店出版2002年版。

基本目标，染有“超世”或“避世”的情趣。只是经过了早期的鲁迅、周作人等人的共同努力，方始拨正了它的航向，到“五四”时期得到健康的发扬，但这已经越出近代文学史的范畴了。

二

如上所述，19世纪中国文学走出传统的过程，经历了心态的变化、题材与形式的改革以至观念的逐步更新这样三个阶段，到“五四”新文学的诞生——婴儿呱呱堕地，才算实现了初步的过渡。这是一个意义深远的转折，也是充满艰难曲折的转折，同整个中国文化更新运动中面临的内外特殊条件分不开。

什么是中国文化更新的特殊条件呢？前面说过，中国传统文化在明清之交已经开始酝酿着某种新变，而由于传统势力的强大，这一酿变的进程是十分缓慢的。19世纪的社会危机，尤其是1840年以后西方列强的大规模入侵，极大地刺激了中国人的心灵，推动着文化变革的步伐加速前进。从这个意义上说，19世纪中国文化的新变，虽有其本身的种因，却又是在外来暴力“催生”下的产儿，不能不带有被“催生”的印痕。

“催生”引起了“早产”，或者也可以叫作“早熟”。有人说，中国古代社会属于亚细亚型的“早熟”的文明，这话我不敢妄评。但我以为中国近代文化倒确确实实属于“早熟”的文明，是本身尚未孕育成熟而在外力震荡下提前分娩的一个不足月的婴儿。由这一点又可以认识到，“早熟”其实就是“不成熟”，是发育尚未周全，这个特点贯穿于19世纪中国文化变革运动的始终，规定了它的基本行程。让我们就这一问题展开论述。

不成熟的标记之一，是19世纪文化更新中的人文核心没有得到充分的发展，这同西方资产阶级文化兴起的情况恰好作一对照。西方文化的走出中世纪，是以文艺复兴时期的人文主义思潮为首要标志的。它发端于13、14世纪，完形于15、16世纪，经过几百年的发育、生长而开花结果，形成了以人为本、以发扬个性为基质的价值观念体系，成为

整个西方近现代文化赖以建构的思想基础。在这之后,新文化中的社会、政治、经济各个实用层面才逐渐展开,17 世纪有“社会契约”说,18 世纪有“天赋人权”说,18 世纪后期有“国民财富”论,到 18、19 世纪之交的德国古典哲学,终于达到了哲学层面上的系统总结。这样一个由人的性能的探索,转向社会各方面的改造,以至系统哲学概括的演进程序,完全符合文化自然发展生长的逻辑,因为一种新的文化的生成,总是以主体——人的自我意识的建立为起点,然后外化为他的客体,再上升为“绝对精神”的。西方资产阶级文化的进化轨迹,提供了一个由传统自身孕育成熟而自然地剥离母体的文化史标本。相比之下,我国 19 世纪文化新变的取径大不一样。这个世纪前期出现的个性解放思潮,可以说是我国传统文化母胎里孕育出来的新的人文核心,但它还没有发育周全,而且集中在龚自珍等个别优秀人物的身上,未能获得有力的社会反响。比较而言,当时由于面对社会危机而兴起的经世致用的思想,倒产生了较为广泛的共鸣,不过它的新的质素并不显明,像龚氏有关“农宗”、“平均”之类复古意味很浓的建议,其时代感就远远落在他本人的个性追求的后面。可是,进入 19 世纪的中叶,在救亡图存的紧迫情势下,经世致用思想得到了迅猛的发展和多方面的展开,个性解放反被覆盖不显,成了一股潜流。变法维新高潮之际,在谭嗣同、严复等人的论著中,这个主题也只是作为改造社会总方案的一个部分而受到关注。仅仅到了改良运动和辛亥革命相继失败之后,人们回过头来对文化的深层结构加以反思,把“改造国民性”的任务着重提上议事日程,对新文化的人文层面的建设才又得到应有的重视,并直接引向了“五四”思想启蒙。总的说来,人文核心的不健全及其被实用层面的掩抑,可以认作近代中国文化变革中的一个重要特征。

不成熟的另一标记,是文化走向的朦胧。一种新文化如果是从传统文化中自然蜕化出来,本来是不存在“走向”问题的,在蜕化的过程中,它会取得自己的定质和定向,无须人们特别管顾。但是,中国近代文化却是外力“催生”的产儿,外来文化的挑战既给它以严重的压抑,又为它提供了可资借鉴的养料,使它处身在一个排斥与吸纳共存的两难境地。更为重要的是,这次外来文化的渗入,并非像过去几次文化交

流那样取的和平途径,而是倚仗枪杆子打进来的,不能不在民族心理上引起特殊复杂的感受。我们挨了打,痛感自己的落后,所以要向人家学习,走西化的路;而不断挨打又会激起强烈的民族意识,自觉或不自觉地转向传统的发扬,用以抵制外力的渗透。这样一来,在文化道路的选择上必然要大大加深那种进退维谷的处境,跋前疐后,动辄得咎。而这种摇摆不定的状况,又自然会大大拘限我们的眼界,使我们无法看清自己的出路。生活在鸦片战争前的龚自珍且不去说他,从魏源"师夷之长技以制夷"到张之洞"中体西用",尽管"睁眼看世界"的倾向愈益明显,却没有跳出"用夏变夷"的传统文化本位的框子。戊戌变法中的一代新人,也免不了要祭起"孔子改制"的大旗。直到清末民初"中西古今之争"兴起,"中国向何处去"的问题才被突出地提了出来,但仍未能找到确切的答案(20 世纪的东西文化论战即其延续)。因此,19 世纪的文化新变,虽然是从传统中一步步走了出来,而走向哪里始终不甚清晰,这也是近代中国文化发展上的一大关节。

不成熟的再一个征象,是新思潮涵盖面的狭窄。19 世纪的文化变革,尽管在器用和制度的层次上牵动了整个社会,而其蕴含着的心态与观念的变易,涉及的范围却是很有限的,基本上停留在一部分具有先进思想的士大夫圈子里,远未普及广大群众。要证明这一点,只需举出这一时期雅、俗文学发展不平衡的事例即可。我国文学中的雅俗之分,是古已有之的。宋元以后,这条界线愈形严格。到了明清,一方面是诗、词、文、赋之类士大夫正宗文学的日趋僵化,一方面则是小说、戏曲、说唱等不登大雅之堂的俗文学样式的蓬勃兴盛,它预示着宗法专制制度的腐朽和市民商品经济的崛起。然而,踏进 19 世纪,情况恰好颠了个倒。当龚自珍以瑰丽清峻的文笔抒述他对现实人生的新奇特异的感触时,小说界只推出了一部差强人意的《镜花缘》,在它的"海外奇谈"中实在没有多少新的东西。鸦片战争至甲午海战 55 年间,诗歌与散文的疆域大大拓展了,新事物、新思想、新问题层见迭出,而市民文化生活中却充斥着《儿女英雄传》、《施公案》、《品花宝鉴》之类侠义、公案与狭邪的故事。俗文学的转机,要到清末谴责小说和革命小说登场、戏曲改革与话剧萌生、翻译文学风行,才得以实现,但好景不长,转眼间政治斗

争的高潮过去,也就趋于销声匿迹。近代文化更新中雅文学走在俗文学前头的事实,充分说明了革新思潮社会基础的薄弱。这不是一个自然生成的由下而上的文化运动,而是少数先驱者为急迫应战所作的“火力侦察”,它符合于广大群众的长远利益,却一时难以在群众的心灵中生根开花。

近代中国文化新变的早熟与未成熟,给它自身的发展带来了一系列的困难。新陈纠葛、中西纠葛和雅俗纠葛,是它前进道路上的三重障碍。

薪陈纠葛,或者叫“死的拖住活的”,造成文化机制新陈代谢的迟缓与不彻底,上一节里说到的“观念后滞”即其典型反映。明明是资本主义和封建主义两种社会制度及其文化系统的冲突,偏要说成“夷夏之辨”;明明是近代人创获的新知识、新学理,偏要推原于“先儒有言”;甚至在梁启超、裘廷梁等人对文学的社会对象、社会功能进行新的探讨的时候,也仍然没有抛弃那个“政教工具”论的传统模式(这回是作为维新政治的工具)。世界已经大踏步向前了,人的观念却还停滞于中世纪,于是文化的改革就不免拖泥带水、非驴非马。

与新陈纠葛紧密相联系的,是中西纠葛,因为“新学”在当时就是“西学”的代名词。不过中西的差异也并不等同于古今的差别,这里还有一个民族心理习惯和民族文化形式的歧异问题,不能一概归结为时代的因素。从这个方面来看,19 世纪人们的处理方式基本上是“移西就中”。这在器用的层次上矛盾还不显著,到了制度、观念的层次,就难免杆格不入。以介绍、翻译外国文化书籍而言,严复在“信”、“达”的标准之外特别标举一个“雅”字,要求用“汉以前字法句法”来迻译西方的“精理微言”①,这固然使他的译著获得了士夫名流的青睐,却也在一定程度上走失了原著的精神。与此相呼应的,是林纾用桐城派古文来译述欧西文学,尽管在“引进”上功绩不可磨灭,而乔装打扮、改头换面的弊病亦无庸讳言。这样一种西方文化的“中国化”,一方面使西学易于为当时的中国人所接受,另一方面又多少阻碍了中国人去确切地认

① 见《天演论译例言》,严复译本《天演论》卷首,科学出版社 1971 年版。

识与把握那种异质的文化，用以为改造本民族文化传统的借鉴。近代文学在题材内容上有广泛的开拓，而形式、体制上对传统并无重大突破，是跟“移西就中”的做法分不开的。

再说雅俗纠葛。19世纪知识界的总的趋向是重视俗文学的社会作用，尤其到后期，鼓吹通俗文学和文人写作通俗文学，成了普遍的风尚，对于打破传统的雅俗分界，促成“五四”以后的雅俗合流，有着良好的影响。但是，由于近代文化的新变是在一部分先进知识界的范围内发动的，缺乏深广的群众基础，所以人们对俗文学的肯定，也往往单纯着眼于它的宣传群众的功能，即把它当作向群众灌输社会改革与革命思想的手段，而并非新的审美心态的结晶。要说到审美，则仍不能不回到雅文学上来。梁启超在《译印政治小说序》里大谈小说的社会价值超过经史，而其立论的根据却是“天下通人少而愚人多，深于文学之人少而粗识‘之无’之人多”。裘廷梁竭力鼓吹白话文的好处，可他用以鼓吹白话的文字还是文言。矛盾吗？也不难理解，因为在他们的思想深处仍存在着一条雅俗的界线——俗文学为民众，雅文学为自己。这种社会与审美功能的“二律背反”，使得雅俗合流的问题不可能真正解决，也是我们的近代文学没有产生出用俗语方言写作的《神曲》、《十日谈》、《巨人传》和莎士比亚戏剧的原因。

以古律今、移西就中、牵俗补雅，这就是19世纪中国文化与文学走过来的一条迂回曲折的道路。这条路面不仅坑坑洼洼，而且满布蒺藜与绊脚石，我们的文化与文学就在这上面蹒跚地行进着。早产而又难产，注定了民族新文化的命运。19世纪的历史转折，从一开始就是特别艰难困苦的。

三

应该怎样来估价19世纪的中国文学与文化呢？过去很长一段时间内，人们对这一时期的文学是评价不高的。它没有能产生出自己的伟大作家，像它前面的吴敬梓、曹雪芹和它后面的鲁迅、郭沫若，或者像同一时期西方的巴尔扎克、托尔斯泰。它甚至没有能形成自己的“一

代之胜”,像唐有诗、宋有词、元有曲、明清有说部。近代中国文学有什么呢？亦新亦旧,亦中亦西,亦雅亦俗,总括起采是一个“杂”字。从文学史的外表看,它构成了从《红楼梦》到“五四”文学两座高峰间的一个峡谷,“成就低”的贬斥似乎难逃其咎。

但是,如果我们不仅仅着眼于它成就了什么,还要看看它导向了什么,那末,19世纪文学与文化是决不能低估的。我们将会看到它是如何吃尽辛苦地从古老的传统中挣扎出来,一步步地走向现代,走向世界。龚自珍式的个性礼赞,魏源以下的睁眼看世界,谭嗣同式的冲决网罗,严复绍介的进化论,以及孙中山等人的革命主张,都在20世纪的文化思想中得到了直接的回响。通俗小说、话剧和翻译文学的流行,推动了文学体制的变革。晚清白话文运动,是“五四”白话文学的先驱。王国维以至早期鲁迅、周作人的文学观与美学规,奠定了新文学最初的理论基石。可以说,没有19世纪文学的长期准备过程,就不会有“五四”文学的高峰,不会有20世纪的新文学,而中国文学也就不会融入世界,成为当代世界文学的一个有机组成部分。从这个意义上看,近代文学的“杂”,不仅不足以为诟病,反倒是历史的必需。

当然,对“杂”也要作具体分析。一种是新旧交替中的合理过渡,另一种是新陈纠葛时的生硬搅拌,它们是不能等量齐观的。在19世纪文学与文化中,两者兼而有之,而且后一方面还占了相当的比重。大致说来,在它早期的代表如龚自珍身上,新旧交替还比较自然,没有太多受干扰的痕迹,所以龚氏的思想虽不免杂糅,艺术风貌则大体圆成,在整个近代文学中几乎是独一无二的。鸦片战争后,外来文化与传统文化两股张力互相牵引,文学创作中的主体与客体、观念与材料、内容与形式、所指与能指于是发生分裂,逐渐拉开了距离。而由于历史的难产,终此之世,这些矛盾的方面并没有能得到协调与统一,也就未能铸合成一种在社会生活中占主导地位的审美理想,用以规范艺术的创作。唐有诗,宋有词,是因为唐人和宋人的审美理想在唐诗宋词中得到了最大限度的展现。19世纪根本就没有自己完整的审美理想,所以它的文学形态不能不归结为“杂”,而它的成就也不可避免地要受到限制。

19世纪文学与文化变革中未曾解决的课题,遗留给了20世纪。

“五四”新文化运动将思想启蒙作为中心任务,以“改造国民性”为根本目的,正是有鉴于19世纪文化新变中人文核心的不健全而采取的“补课”措施。在“人”的又一次大解放的前提下,“五四”文学革命取得了远比19世纪辉煌的成果,新文学取代了旧文学,主体性取代了工具性,白话文取代了文言文,“五四”文学革命因而成为整个20世纪新文学的光辉起点。但是,历史的道路依然是曲折的。严酷的现实环境很快将“五四”文化革新引向了实际的政治革命,长时期持续的政治、军事斗争重又把发展新文化的实用层面推上了显要位置,人文思想核心再度遭受掩抑。在这种情势下,新文学建设上的一系列重大理论问题,如“人性”与“工具性”的关系、“欧化”与“民族化”的关系、“大众化”与“化大众”的关系、科学性与革命性的关系、社会价值与审美价值的关系等等,很自然地会按照“革命功利主义”(往往是急功近利)的原则加以处理,能收一时之效,而贻久远之患,以致今天不能不回过头来重新探讨文化心理与文学观念更新的目标和途径,作再一次的“补课”。现代化意识形成的艰难与缓慢,从根源上说,正是我们这个民族为上一世纪文化变革的早产而付出的代价。因此,研究19世纪中国文化与文学的历史,对于了解当前的时代及其发展动向,也是有直切的意义的。

【附录三】

自传统至现代

——近四百年中国文学思潮变迁论①

我们这里所说的“四百年”,并非严格意义上的四个世纪,而是泛指自16世纪晚期(大致相当于明万历年间)至20世纪末叶这个时段里中国文学思潮的发展演变。这四百年光景的文学进程,在一般文学史著录中,是把它分别切割为中国古代文学、近代文学、现代文学和当代文学几个不同的历史阶段来处理的,为什么要合并在一个题目下加以论述呢?因为据我们看来,近四百年文学思潮的演进,尽管头绪纷繁,事象庞杂,总体上却构成了统一的流程,其实质便是中国文学由传统向现代的转变。这样一个特定的观照视角,自然需要打破原有的分界,对历史作出新的概括。

众所周知,中国现代文学正式诞生于20世纪中国革命运动中的“五四”时期。由“五四”文学革命所倡导和促成的中国新文学,无论在观念情趣和文学体貌上,都和传统文学存在着重大差异。新文学反对旧文学,新思想否定旧思想,形成“五四”文学革命乃至整个文化革命的主题;而引进西方的观念、方法以至文学样式,则成为新文学自身建设的重要凭藉。基于此,在相当长时间内,人们习惯于用“外来影响”来解释新文学的产生,甚至断言中国现代文学只不过是西方文学的移植,它和传统割断了联系,这个看法值得商榷。

诚然,由于历史条件的特殊复杂性,“五四”文学革命确实是在反传统的旗帜下进行的,而其倡导者们的激烈言辞(有时不免过激),更加深了人们的这一印象。但只要不拘泥于辞句外表,能够深入一步剖视其实际的思想动向,当可发现,其所谓“反传统”,在思想文化层面上

---

① 本文系作者主编的《近四百年中国文学思潮史》的导论部分,曾单独发表于《社会科学战线》1996年第4、5期,书稿由东方出版中心1997年出版。

集矢于封建礼教（以“孔教”为代表），在文学层面上亦着重在封建正统文学（如所谓“桐城谬种”、“选学妖孽”），并不含有全盘否定传统的意思。不仅如此，我们还可以看到，新文学乃至新文化的领袖人物，在大力推进“反传统”路线时，仍很注意从传统中识别和寻求养料，用以为构建、发展新文学和新文化的依据。如鲁迅的倡扬民间文艺和民俗风情，周作人以晚明公安、竟陵派的“性灵”文学为新文学源头，胡适到清人顾炎武以至戴震的学说、理论中去发掘科学实证精神（梁启超开其端绪），又认白话文学的种子早已潜伏在唐宋诗词和宋元小说、戏曲创作里[①]，以及稍后的马克思主义史学家如侯外庐等称明清之际一批进步思想家为“早期启蒙主义者”，开启了近代启蒙思想文化的先河。这些事例表明，新文学和新文化运动并不曾“数典忘祖”，在畅开胸怀吸收和借鉴外来思想文化的同时，仍坚持将目光指向自己的传统。换句话说，传统与现代之间的血肉联系，是自觉地被意识到和把握到的（尽管由于立场不同，各人所指亦有偏侧）。这一点在讨论“五四”文学“反传统”时，似不应忽略。

再从文学史演变的事实来看，“五四”文学革命也并非单凭少数人登高一呼，或输入几个外国的新名词、新观念，就能鼓动起来的，它有一个渐进积累的过程。早在20年前，约当戊戌变法前后，传统的文学观念就已经发生变化。当时文坛上“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的提出，戏曲改良的风行，“新民体”和晚清白话文运动的兴起，都在为文学的大变革创造条件，从而构成“五四”文学革命的直接的前驱，虽然其力度和亮色不可同日而语。更往上溯，我们还能发现，晚清时期的文学变局实肇始于清中叶鸦片战争前后社会和文学思潮的蜕变，而蜕变的根子则又远远埋藏于明清之际社会格局和文化精神的变动之中。就这样，以“五四”新文学为出发点，通过一步步追根溯源，当能具体揭示出传统与现代之间的内在联系，理出一条由传统向现代转化的贯串线索来。

---

① 见胡适《历史的文学观念论》，上海古籍出版社1988年版《胡适古典文学研究论集》。

还要看到，“五四”新文学虽然是中国现代文学的发端，却并非它的完成。“五四”以后，新文学运动经历了长期而又曲折的发展过程，在此行程中，“五四”文学革命所奠定的人文精神和文学作风有所变异，有所分化，有所高扬，有所坠失。这种种变化固然同社会历史变革的大形势紧密相关，而亦和新文学自身所承受的传统思想文化的制约分不开。也就是说，传统和现代之间的交替纠葛，不仅存在于新文学孕生之前，即便在其诞生后的相当时间内，仍是不容回避的事实。因此，回顾和总结新文学自身的演变历程，并将其置放在整个中国文学由传统至现代演进的轨迹中加以考察，应该是很有意义的。我们之所以把晚明以迄当今近四百年的文学思潮作为整体的流程进行探讨，根据就在这里。

当然，四百年的思潮变迁不能“一锅煮”，还须分出段落层次来。依照我们的构想，可以大致区别为四个阶段：

1. 明万历初至清康熙前期（1573—1683），是从传统思想文化体系内部孕育出近代意识萌芽的阶段；

2. 康熙中后期至乾隆末（1684—1795），是复古思潮卷土重来和新思想萌芽在重重禁锢下潜滋暗长的阶段；

3. 嘉庆初叶至“五四”前夕（1796—1915），是在古今更迭和中西交汇双向撞击之下，新倾向开始突破旧传统，旧文学逐渐向新文学过渡的阶段；

4. “五四”新文化运动至当前（1915— ），则是在中国社会革命形势导引下，新文学得到初步确立，并通过不断分化与组合曲折前进的阶段。

四个段落，每段历时百年左右，大体相当于17、18、19、20这四个世纪，各有自身的特色和在文学思潮演变中的独特位置，总合起来，便构成中国文学由传统向现代演进的全过程，而其演进的趋向至今仍在继续之中。这样的划分不能不是十分粗略的（实际上，每一大段还可按内部思潮的起伏划出若干小段），用作划段的界标更只有极其相对的意义，因为思潮的前后推移和相互渗透决不能拿时间坐标或其他刚性标记加以截然分割。尽管如此，我们仍不得不倚仗眼前的这副脚手架，

来测断历史新陈代谢的形迹，以进入其内在运行的机制。

二

一种特定的文学思潮，必然有其特定的文学观念、创作方法、文本结构、文体风貌乃至批评范式和理论构架，以示区别于之前或之外的其他文学思潮，并把从属于自身的众多文学现象联结成一个整体。在这诸方面特征中，文学观念尤为重要，它决定着创作和批评的路向，规范着文学潮流的渠道，从而呈现为整个思潮的主导性标志。从这个意义上说，一种思潮无非就是一种文学观念的显现。但是，所谓“观念”，实际上还包含两层意思。“文学是人学”，人作为文学的主体，构成文本的深层结构；任何文学创作和批评，在显示其文学观念时，都不能不涉及对作为主体的人的认识及其价值判断，这是一个方面。另外，文学又是文学，它有自身独特的体性和职能，有其在人生大系统中相对独立的地位和存在价值，不能混同于普通的社会现象与文化形态，这也是谈论文学观念的题中应有之义。由此，“人”的观念和“文”的观念，合组成文学的人文核心，它是特定文学思潮既联系而又区别于一般社会思潮、文化思潮的主要表征。中国文学由传统向现代的演变，也必须从探索其人文核心的变动人手。

具有近代意义的人文核心，是从什么时候开始有所萌动的呢？比较有把握的回答，应该是在16世纪后期至17世纪末叶，亦即晚明以迄清初的这段期间。这是一个社会生活充满动荡、变革的时代。明中叶以来城市商品经济的繁荣和社会新质素萌芽的出现，市民阶层的壮大及其生活情趣的普泛化，政治斗争的尖锐和王朝鼎革间的社会大动乱，理学的危机和异端思想的抬头，雅俗文化的对流与中西学术的初次碰撞，以及处在如此复杂多变环境里的士人心态的狂放与抑郁，这些经济、政治、社会、文化、心理诸方面条件的结合，正好为新的人文核心的萌生提供了温床，使明清之际的学术、文化、艺术、文学放射出异彩。近世学者如梁启超、胡适、周作人、侯外庐等，在探究近代思想文化的渊源和新文学的源头时，不约而同地将目光投射到这段时空上来，并非出于

偶然。但梁、胡、周诸人或着眼于古典复兴,或注重在科学实证,或一味崇尚文学抒写性灵,皆不免偏于一隅之见;比较而言,侯外庐等马克思主义史学家能从思想史的总体演进上立论,说法自然要圆到得多。不过“早期启蒙主义”的提法仍有缺陷,不仅容易与18世纪西方启蒙主义思想相混同,还存在着将明清之际一大批趋向进步而情趣互异的人物阑入一堆的毛病。实际上,认真辨析一下,列于“启蒙”名下的至少有两股不同的社会思潮,一是晚明个性思潮,再一是明末清初的实学(经世致用)思潮,它们各自在文学领域中留下独特的印记,虽有交汇而又不容混淆。

先来看个性思潮。必须指出,张扬个性人格或追求个人精神自由,并非晚明特有的现象。传统儒家如孔子便说过:“三军可夺帅也,匹夫不可夺志也”①,孟子也有“富贵不能淫,贫贱不能移,威武不能屈”②的教言,而其人格精神的内涵乃是恪守宗法伦理规范,谈不上什么个性自由。倾向于蔑视礼法、纯任个性的庄子和一部分玄学之士,则又将“自由”局限在逍遥自适、自然无为的境界里,分明染有遁世乃至玩世的色彩,亦不属近代意义上的个性要求。与之不同,晚明个性思潮是从传统社会后期思想文化战线上的“理欲之辨”发展而来的。针对宋明理学家“存天理,灭人欲”的训条,晚明一些具有叛逆精神的人士如李贽、何心隐等,大胆提出以“欲”为人的自然本性,让“天下之民,各遂其生,各获其所愿”③的主张,引起一定的社会反响。他们所说的“欲”,主要指人的基本物质需求(即所谓“百姓日用”),而亦包含某些精神需求的成分(如情爱)在内。肯定这些需求的合理性,并不等于全面实现个性自由,但用自然人性(“人欲”)来打破义理人性(“天理”)的束缚,减轻宗法社会纲常伦理对人的才性的严重压制,在当时无疑具有思想解放的作用。而且,从肯定人的物质需求出发,将会逻辑地导引出对其他社会需求、政治需求、精神需求的多方面追求,最终导致独立自主的个体人

① 《论语·子罕》,《十三经注疏》本《论语注疏》卷九。
② 《孟子·滕文公下》,《十三径注疏》本《孟子注疏》卷六。
③ 李贽《李氏文集》卷十八,《明灯道古录》上。

格和个人权利意识的建立，这就走向了近代。当然，在晚明思潮中仅只微露端倪，远未达到近代启蒙思想的高度。

个性思潮在明中叶以后的文学中有着鲜明的表现。早在弘治、正德年间，以祝允明、唐寅为代表的吴中才子，即以其疏狂脱略的文风，显示出对传统礼教与审美规范的冲击。隆庆前后，徐渭持作诗必“出于已之所自得，而不窃于人之所尝言”[①]的论调，开了晚明“性灵”文学反“前后七子”的先声。但作为一股有广泛社会影响的文学潮流，则要到李贽、汤显祖、冯梦龙和公安“三袁”等联袂登上万历历史舞台方始告成。李贽倡“童心”说，认为“天下之至文，未有不出于童心焉者”，而“童心”即是不杂后天习染的“道德闻见”、“绝假纯真”的自然人性[②]。公安“三袁”主“性灵”，求新变，宣扬“独抒性灵，不拘格套”[③]、“信腕信口，皆成律度”[④]，对于笼罩明初以来文坛的拟古作风给予迎头痛击。汤显祖重才情，有“尊情抑理”的倾向，他反对理学家“离情而言性”[⑤]，自述从事戏曲创作的指导思想是“为情作使，劬于伎剧”[⑥]，甚且用“第云理之所必无，安知情之所必有”来嘲讽那种“以理格情”的冬烘头脑[⑦]，冯梦龙亦曾鼓吹树立“情教”以代替礼教[⑧]，尤其关切市井小民的情感生活，所撰拟话本小说集“三言”中，有不少篇章真切摹写世故人情的曲折悲欢，热诚歌颂情意和谐的人生理想，成为市民文学里脍炙人口的艺术精品。在他们共同努力之下，以肯定人的“利”“欲”、发扬人的“才”“情”为核心的个性意识和师心、求变、尊情、向俗的文学潮流，便在晚明文学界乃至思想文化界弥漫开来，一时几有燎原之势。

然而，晚明个性思潮的势头并没有长久保持下去。社会新质素萌

---

① 徐渭《叶子肃诗序》，中华书局1983年版《徐渭集·徐文长三集》卷十九。
② 李贽《童心说》，明万历刻本《李氏焚书》卷三。
③ 《序小修诗》，钱伯城《袁宏道集笺校》卷四，上海古籍出版社1981年版。
④ 《雪涛阁集序》，同上书卷十八。
⑤ 程允昌《南九宫十三调曲谱序》记汤显祖语。
⑥ 《续栖贤莲社求友文》，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》卷三十六。
⑦ 见《牡丹亭记题词》，同上书卷三十三。
⑧ 见《情史叙》，上海古籍出版社1993年版《冯梦龙全集》第20种《情史上》卷首。

芽的幼弱，市民阶层发育的不成熟，专制主义政治及文化势力的反攻倒算，明清之交的社会大动乱，使得这一点点新的苗子很快遭受摧残。万历三十年(1602)李贽被迫害致死后，争取个性自由的锋芒便逐步减弱。万历后期继公安派而起的竟陵派作家，在接过"性灵"文学口号的同时，却将公安的"率性而行"改变为"保此灵心"[1]，而所谓"灵心"又特指诗人超越尘俗的"孤怀"、"孤诣"[2]或"幽情单绪"[3]，这一来，伸张个性的取向，便由狂者式的进取转成了狷者式的退避。明末天启、崇祯年间，社会危机加剧，实学思潮炽盛，个性的呼唤更形低沉。只有在经历时代巨变的清初，那种家国沧桑、韶华痛失、理想破灭的感受，才会凝聚人们心头，酿成文学中浓重的感伤情味，算是晚明个性思潮的余波荡漾。而待到事过境迁，感伤逐渐淡化，便只剩下王士禛以"神韵"论诗和浙派词人以"清空"解词那一点空灵的气息。就这样，从积极地发扬才性，到消极地保持"灵心"，再到个性追求幻灭后的感伤和感伤消解所余下的空灵，作为建构新人文精神第一波的晚明个性思潮，走完了它自身由兴起到衰亡的整个行程。

现在来看实学思潮。"实学"一词，创始于两宋理学家，用以批评佛老的虚空出世，标榜儒门认天理人伦为实体并加践履躬行的宗旨。但理学家好谈性理，不切实用，不免遭受讲求事功者的讥弹，于是明清人多用"实学"来反对理学的空疏，倡扬实事实功、实证实行。明清实学思潮在起源上颇为庞杂。大致说来，明中叶以来理学界倡导"气本"说的非主流派人士如王廷相、罗钦顺，"左派王学"中对"百姓日用"的关注如王艮、李贽，一部分重视实证的考据家如杨慎、陈第、焦竑，接触和从事自然科学技术研究的学者如徐光启、宋应星、李时珍，以及某些主张"明体适用"、"义利双行"的政治改革家和思想家如丘浚、张居正、吕坤，都对实学思潮的兴起发生过影响。但这一思潮的成形则要以明末东林党、复社、几社诸君子(顾宪成、张溥、陈子龙等)为标志，而以清

---

① 钟惺《与高孩之观察》，明天启刻本《隐秀轩集·文往集》。

② 见谭元春《诗归序》，明末刻本《唐诗归》卷首。

③ 钟惺《诗归序》，《隐秀轩集·文昃集》。

初诸大家(顾炎武、黄宗羲、王夫之、颜元等)为高峰,并衍其余波于后学唐甄、李塨等学说中。到康熙中叶,清王朝统治趋于稳定,实学便蜕变为考据之学,失落了其反思、批判的品格和经世致用的功能。

明清之际的实学思潮,就其主导倾向而言,可以用博学、审思、致用三句话加以概括。由于博学,便注重实证,不尚空谈,开了有清一代的治学风气;而且所学不限于书本知识,举凡天文地理的勘测、民情风俗的调查、生产经验的总结、社会沿革的考察,皆包括在内,从而为近代科学思维的产生提供了种子。由于审思,着眼于历史兴亡的探讨,必然会触及社会制度的某些本质方面(如君主专制、贫富分化、土地兼并),尽管其哲学观和政治观尚未能越出传统思想文化体系的大框架(甚至带有宗经复古的味道),而就其揭示问题的尖锐和批判现实的深度来说,都有超轶前人、启发后来之处,致使近世革命者们常引为同调。又由于致用,则博学、审思均须紧密结合实际人生,更加强了其实践的性能。应该说,经世致用并非什么新鲜的口号,传统儒家标举"内圣外王",即含有经世致用成分在内。但儒家以"内圣"为"体",以"外王"为"用",不免崇道德而略事功。到宋明理学一以性理为尚,更容易看轻实事实功。明清实学思潮不仅恢复和发扬了长期遭受冷落的事功之学,还将反思、批判、实证、实行的时代精神注入了其间,使经世致用的内涵起了深刻的变化,其历史意义不容低估。

实学思潮在文学中的反映,主要在于促进文学面向人生。首先是强调为现实人生服务,所谓"文须有益于天下"、"有益于将来"①,"不关于六经之指、当世之务者,一切不为"②,即其文学主张的根本立足点。其次是重视文学抒述愤懑、批评时政的作用,如黄宗羲一再称道《诗经》"变风""变雅"的"怨刺"精神,谓其"疾恶思古,指事陈情","怒则掣电流虹,哀则凄楚蕴结",方足以"感天地而动鬼神"③。而要做到以上两点,又需要作家熟悉社会,了解世相,凡"生平耳目所见闻,身所

① 顾炎武《日知录》卷十九"文须有益于天下"条,上海古籍出版社1985年版。

② 顾炎武《顾亭林诗文集·亭林文集》卷四《与人书三》,中华书局1983年版。

③ 见《万贞一诗序》及《陈苇庵年伯诗序》,中华书局1959年版《黄梨洲文集·序类》。

经历”,“虽市侩优倡大猾逆贼之情状,灶婢丐夫米盐凌杂鄙亵之故,必皆深思而谨识之,酝酿蓄积”,发而为文①。另外,对于时代环境与文学创作的关系,也有比较独到的认识,特别是提出“厄运危时生至文”的观点,将文学的兴盛归因于社会矛盾的冲突尖锐、动荡激烈②,不能不说是对传统风教说的重要突破。与上述理论见解相适应,这一时期诗文创作中关注民瘼、体察世情、揭示阶级矛盾与民族斗争的篇章大量出现,戏曲小说搬演时事、指斥权奸、综述历史兴亡和治政得失成为新的动向,它们不仅在题材的开拓、立意的精警、写照人生和批判现实的广泛与直切上,上了一个台阶,即就体验的深沉、摹写的精细、表达手段与形式的多样化而言,亦有不少显著的进步。这些都应看作明清实学思潮对文学事业的推动。

尤须注意的是,实学思潮和个性思潮原本是两股不同质性的潮流,后者倡导“师心”,更多地带有新兴市民要求思想解放的色彩,前者注重“习学”,基本上属于末世士大夫挽救危亡心态的显影,但两者在交互激荡中也有汇通。个性思潮从肯定“人欲”的合理性出发,涉及“百姓日用”的关注,就有了实事实功的倾向;实学思潮曾严厉批评李贽等人放纵情欲,祸殃天下,而亦承认“天理”不离乎“人欲”。王夫之说:“天理人欲,同行异情”③,“故终不离人而别有天,终不离欲而别有理也”④,还说:“害人欲者,则终非天理之极至”⑤,这跟理学家“存天理,灭人欲”的论调是很有差别的。但他不赞成放纵个人情欲,而提出“天下之公欲即理”⑥的命题,认为“私欲净尽,天理流行,则公矣;天下之理得,则可以给天下之欲矣”⑦,实质上是要协调各个个人分散的利益、需求,以实现社会公众共同的利益、需求。顾炎武所说的“合天下之私,

---

① 魏禧《宗子发文集序》,易堂刻本《魏叔子文集》卷八。

② 见黄宗羲《谢皋羽年谱游录著序》,《黄梨洲文集·序类》。

③ 王夫之《周易外传》卷一《屯》,中华书局1977年版。

④ 《读四书大全说》卷八,中华书局1975年版第519页。

⑤ 同上书第576页。

⑥ 《张子正蒙注》卷四《中正篇》,中华书局1975年版第165页。

⑦ 《思问录·内篇》,岳麓书社1988年版《船山全书》第十二册。

以成天下之公"①,黄宗羲宣扬的"不在一姓之兴亡,而在万民之忧乐"②,尽管立论角度重在治政,也含有重新界定群己关系、力图将个体价值与整体规范相结合的意味。黄宗羲更将这一思考贯彻于文学批评,他吁请诗人不要局限在"私为一人之怨愤,深一情以拒众情",而要让自己的感慨不平"出于穷饿愁思一身之外",以体现"悲天悯人之怀",这才能从"一时之性情"提升为"万古之性情"③。这类主张已经接近于近代意义上的群体意识,它同晚明个性思潮中萌发的个体意识相并列,分别构成近现代文化人文核心的两个基本的生长点。

三

历史行进至17世纪末叶,时代条件发生了重要的变化。康熙二十年(1681)清政府平定延续已久的"三藩之乱",解除了内部的隐患;二十二年(1683)攻克台湾,消灭郑氏政权,实现了全国统一。至此,明清易代最终宣告完成,其后一百年间,中国社会进入最后一个专制王朝的全盛时期——康乾盛世。在这个阶段里,全国经济逐步发展,国力强盛,社会稳定,文化事业也有相应的发达。与此同时,清王朝全面推行文化统制政策,倡理学,禁结社,开"博学宏词"科,修《四库全书》,兴"文字狱",交替使用高压与笼络二手,使专制主义政治得到空前强化。这样的文化氛围,自然不利于人们的思想解放和关注现实,于是前一阶段风行的个性思潮和实学思潮便只能萎缩下去,规随传统、复兴传统的复古倾向重又成了时代主流,充分表露出中国社会及其文化精神的巨大惰性和变革过程的艰难曲折。

18世纪的复古思潮,从总体上说有两大支脉,即"宋学"与"汉学"。前者直承宋明理学(以程朱一派为正宗),是传统思想文化的回光返照,以其正好适应清王朝巩固和加强专制政治的需要,得到统治者

① 《日知录》卷三《言私其豵》条。

② 《明夷待访录·原臣》,中华书局1985年版。

③ 见《南雷文约》卷二《朱人远墓志铭》,《南雷文定四集》卷一《马雪航诗序》,《粤雅堂丛书》本。

的大力提倡,成为有清一代的官方学术。后者打出振兴古文经学的招牌,实际由清初实学思潮转形,却阉割了其经世致用的主旨,也缩小了实证的范围(脱离社会实践,专一在古书堆里讨生活),带有盲目崇古的趋向(吴派较皖派尤甚)。它们都是对17世纪新思潮的反动,但在整理古代文献、总结传统思想文化方面,仍做出一定的贡献。而由于学术门径的不同(一主义理,一主考据)和政治职能的区别(重在“帮忙”或重在“帮闲”),相互间也常发生矛盾,酿成所谓“汉宋门户之争”,其势力亦有消长起伏。大致说来,宋学在18世纪前期(康、雍、乾之交)占据主导地位,汉学则鼎盛于18世纪中叶以后(乾、嘉之间);由宋向汉的推移,预示着清王朝统治的由盛转衰。

宋学与汉学虽起源于学术文化领域,而作为特定的社会思潮,又曾给予文学以直接影响。康乾之交,沈德潜继王士禛后领袖诗坛,倡导“温柔敦厚”的诗教,崇尚体正声雄的盛唐“格调”,即是为了与宋学思潮相呼应,以开启清代诗学的“盛世之音”。散文界则有方苞创立桐城派古文,以“义法”说为理论核心,标榜“学行继程、朱之后,文章介韩、欧之间”①,亦可见其祈向之所在。“格调”论诗学和桐城派古文是清代正统文学的代表,它们在渊源上分别上承“明七子”和归、唐诸家复古思想的余绪,但不像其前辈那样偏于诗文形体的模拟,却更重在文学精神的复古,尽管其宗奉封建道统、桎梏才人性灵的锢疾依然存在,而学习传统的门径较宽,方法较为多样,拟议以成变化的作风也比较明显。像沈德潜教人作诗要“先审宗旨,继论体裁,继论音节,继论神韵,而一归于中正和平”②,并不仅限于“格调”一端;其所选诗在推尊盛唐的前提下,亦能兼顾各类风格的变异。桐城派到刘大櫆时,已觉“义法”不足以概括文章之能事,进而讲求“神气”、“音节”③;到姚鼐手中更发展为“神、理、气、味、格、律、声、色”八个要素,形成一整套论文纲领④。这

① 见王兆符《望溪文集序》,《四部丛刊》本《方望溪先生全集》卷首。

② 《重订唐诗别裁集序》,中华书局1964年版《唐诗别裁》卷首。

③ 见《论文偶记》,人民文学出版社1961年版,与《初月楼古文绪论》、《春觉斋论文》合刊。

④ 见《古文辞类纂序目》,《四部备要》本《古文辞类纂》卷首。

表明清代文学的复古思潮有别于明人的机械学步，能注意到从多方面摄取养料，以建立自身“集大成”的风貌，清代文学因而成为中国传统文学的总结，同时便也意味着它的终结。

再来看汉学思潮在文学创作和理论批评中的投影。如果说，清代诗歌里以“宗唐”为旗号的“格调”派在精神上接近于宋学，那么，以“宗宋”为基调的“肌理”派则分明打上汉学的烙印。宗宋倾向在18世纪前期诗人厉鹗身上已肇风会，到乾、嘉间翁方纲“肌理”说出来更加盛行。翁氏嗜好宋黄庭坚一派的诗作，重视诗人的真才实学，他不满足于“神韵”、“格调”诸说的空灵，倡言“诗必研诸肌理，而文必求诸实际”①，举凡经术、史传、文字、考古等学问都融人诗中，形成一种尚质实的“学人诗”，对清中叶以后诗风的转变起了推动作用。文论中，注重实学者如程廷祚揭示“崇实黜浮”、有补“实用”的标准②，考据家如段玉裁宣扬“义理、文章未有不由考核而得者”③，他们都向桐城“义法”之说提出质难。此外，像当时骈文创作里讲求征实的风气，一部分小说、戏曲卖弄才学的表现，乃至文学研究和古籍整理中重考订、求实证、言必有据、解说详审的作风，亦皆受汉学思潮之波及。汉学的堆垛学问本无助于作家才情的发扬，其盲目崇古亦有碍于实事求是地观察和分析事理。但它提炼出一套比较科学的实证归纳方法，对文献整理和文学研究自有其不可磨灭的功绩；它那尚质崇实的学风文风，也为文学创作开辟了新的路向。从这个意义上讲，汉学不仅实现了古代思想文化的总结，还提示了其初步蜕变的迹象。

不过话说回来，汉宋之学毕竟是以复古为依归的，它们的盛极一时，只能构成历史新陈代谢中的暂时逆转。应该看到，即使是18世纪的中国文坛，也并非复古思潮的一统天下，在它的重重压制之下，前一时期萌生的个性意识和实学批判精神，仍在顽强地挣扎着，为自己开拓生存和发展的余地。早在雍、乾之交，约略于沈德潜同时，画家兼诗人

① 《延辉阁集序》，清光绪刻本《复初斋文集》卷四。

② 见《复家鱼门论古文书》，《金陵丛书》本《青溪集》卷十。

③ 《戴东原集序》，清经韵楼本《戴东原集》卷首。

郑燮(板桥)便发出"自写性情,不拘一格,有何古人,何况今人"[1]的响亮呼告,不啻是对于席卷海内的复古势力的正面挑战。他的诗文创作不单摆脱陈规,自具面目,不少篇章还直接反映了社会矛盾和民生疾苦,对清初诗文中抨击时政的传统作了可贵的继承,惜乎其文名为画名所掩,未能引起时人关注。乾隆年间,以"性灵"诗相号召的袁枚步人文坛,他对宗唐学宋的"格调"说和"肌理"说都加针砭,认为"性情遭遇,人人有我在焉,不可貌古人而袭之,畏古人而拘之也"[2],他还反对"填书塞典,满纸死气,自矜淹博"的学人习气[3],甚至对"温柔敦厚"的诗教亦表示怀疑[4],其理论批评的锋芒是很突出的。当时在他周围聚集了一群作家如赵翼、蒋士铨、张问陶、孙原湘以及直接间接受他影响的如黄景仁、舒位、王昙等,共同组合成一股"性灵"文学的潮流,形成与"格调"、"肌理"两派三分天下之势。不过袁枚本人的诗歌作品大多以风趣见长,缺乏深刻的社会内容;到年代稍迟黄景仁、张问陶、舒位、王昙诸人,则开始渗人一种忧患意识,成为向19世纪龚自珍过渡的桥梁。当然,这一时期里最能体现新的人文精神的,还不属上述诗文理论与创作,而要数问世于18世纪中叶的伟大古典小说《儒林外史》和《红楼梦》。这两部巨著,以其特有的栩栩如生的笔触,为我们展现了末世宗法专制社会生活的广阔画卷,揭露了礼教文明的虚伪、堕落和趋于衰败的前景,塑造出绝意"仕途经济"、追求个性自由的新型叛逆者形象,从而将现实人生的观照与人文理想的探索结合起来,达到前所未有的思想深度和艺术高度。它们的出现,昭告着传统社会及其思想文化形态已濒临裂变的边缘,这也许便是其美学风格的构成充满悲剧紧张感,有别于晚明小说、戏曲富于写实或浪漫的喜剧色彩的根由。

复古与新变的对立,构成18世纪中国社会的主要矛盾,它们之间的冲突和斗争,决定着历史的未来行程。但也不要过分夸大其对立的

---

① 见《随猎诗草花间堂诗草跋》,上海古籍出版社1962年版《郑板桥集》第六辑"补遗"。

② 《答沈大宗伯论诗书》,清乾隆刻本《小仓山房文集》卷十七。

③ 见《随园诗话补遗》卷三,人民文学出版社1960年版。

④ 同上《答沈大宗伯论诗书》。

严重性，因为从总体上说，传统的社会与文化结构尚未进入解体阶段，新陈纠葛仍是基本的态势，所以各种思潮在冲突之中依然会有互补。像桐城派姚鼐在坚持“义理”为本的原则下吸取考据的成分①，作为桐城余脉的阳湖派主张范古而须济以“性灵”②，袁枚诸人经常鼓吹才性与学力不可偏废③，连《儒林外史》、《红楼梦》里也还有振兴古礼、炼石补天的一面。复古与新变、盛世与末世奇妙地交织在一起，这正是18世纪中国社会的独特景观。

四

如果说，中国古代社会在18世纪的大部分时间内，尚处于其最后的稳定阶段，那末，至迟于世纪之交，这一相对稳定的局面便已不复存在。整个19世纪以至20世纪初叶，社会生活经历着急速的变动，固有的社会结构由衰朽、动摇发展到解体、转型，中国文学也在这总体历史进程中逐步实现其由传统向现代的过渡。但过渡并不能一蹴而就。大致说来，嘉庆初至鸦片战争前夕，是清王朝由盛转衰，危机局面开始出现，文学思潮与创作中酝酿新变的时期；鸦片战争至甲午海战，是西方势力入侵下危机加剧，中国社会逐渐向近代转型，文学题材与风格发生变异的阶段；戊戌变法前后至“五四”前，则是政治变革高潮及其失败，近代半殖民地社会正式形成，文学改良运动广泛开展和文学观念蜕变接近完成之际。让我们按照这一顺序略加考察。

18世纪末至19世纪前期，以白莲教、天理教、广东天地会等乱事的相继爆发为信号，清王朝的统治陷入危机与动荡之中。在这种形势下，面临补亡与自救的需要，空谈性理的宋学和专事考据的汉学便都丧失了生命力，长期遭受冷落的经世致用之学（实学），重又得到抬头的

① 见《与陈硕士》所云：“以考证助文之境，正有佳处。”（《惜抱轩尺牍》卷六）

② 见恽敬《与来卿》：“古文之诀，欧阳文忠公已言之，曰：多读书多作文耳。然必有性灵、有气魄之人方能。”（光绪刻本《大云山房文稿·言事》卷二）

③ 如《续诗品·著我》所云：“不学古人，法无一可。竟似古人，何处著我？”（《袁枚续诗品诗注》第177页，上海书店出版社1993年版）

机会。它先是把自己包裹在以阐发"微言大义"为宗旨的今文经学(常州学派)外衣之下,而后更以独立的姿态进入思想文化界,在包世臣、林则徐、龚自珍、魏源等人身上得到鲜明的反映。这一时期实学思潮的特点,是更注重探讨各种实际的社会问题(这对后一阶段的洋务派和早期改良主义者产生了直接影响),诸如田制、赋税、农事、边防、海运、河工、吏治、科举皆所涉及,揭示时弊较为具体;同时也明确提出更改法制的要求(这要到戊戌变法前后才获得普遍响应),有一种统筹全局的思路。较之于明清之际的实学思潮,它在切合时务上更进了一步,但似乎较多地停留于现实人事的层面,缺少那种深沉的历史反思和探索眼光,也很少考虑到人文精神的建构。反映于文学,则如包世臣的反对空陈"义法",主张"道附于事"①,魏源的编选《皇朝经世文编》,标举文章的实用功能,陈沆、龚自珍、张际亮等人诗文创作中批判现实成分的增强,以至于桐城后学如梅曾亮承认文章"随时而变"②,姚莹的重视"经济世务"③,都可以看做这一思潮带来的变化,不过变化仅限于文学与现实间的联系,未能触及其人文核心,亦可断言。

在这个阶段里,也有人对人文精神的更新作出有力的推动,其显著的代表便是龚自珍。龚自珍不单继承、发扬了晚明以来重情、求变、师心、抒愤的文学传统,还特别突出作为文学主体的自我意识建立问题。他在《壬癸之际胎观第一》文中公开宣布,世界是"众人自造,非圣人所造",进而指出:"众人之宰,非道非极,自命曰我。我光造日月,我力造山川,我变造毛羽肖翘,我理造文字言语,我气造天地,我天地又造人,我分别造伦纪。"④这里所说的"我",自然不限于龚氏个人的自我,而是指众人的自我;且依据其所受佛教思想的影响,更其指那包摄了众多的"小我"并与之合为一体的宇宙精神的"大我"——"梵"⑤,所以才能化生天地万物。但龚氏没有因袭佛家虚空、寂灭的观念,也不承认"天

① 见《与杨季子论文书》,清光绪刻本《艺舟双楫》卷一。
② 见《答朱丹木书》,清咸丰刻本《柏枧山房文集》卷二。
③ 见《与陈恭甫书》,清同治刻本《中复堂全集·东溟外集》卷二
④ 《龚自珍全集》第12—13页,上海人民出版社1975年版。
⑤ 参见龚自珍《五重证义》:"心、佛、众生,三无差别",《龚自珍全集》第374页。

道”、“圣人”的主宰作用，却是将创造的本源归诸世间万物内在生命的鼓动（似带有泛神论色彩），具体落实于每个个人的自我身上，这种对主体价值和主体能动性的强烈的肯定，因而构成近代历史上个性觉醒的第一声号角，即使同晚明倡扬“人欲”的思潮相比，其建设个体人格的自觉性与完整性亦大有提高。由此派生出龚氏在历史观、社会观、哲学观、文学观上尚心力、贵才性、尊情感、主逆变等一列议论，便都具有了近代的气息，虽然其形态还相当朦胧。此外，龚氏对现实社会的揭露和鞭挞，也充分显示了他个人的特色。这倒不在于他提出或解决了多少社会问题，而在于他十分贴切地把握住处在危机四伏的“衰世”下的那种惨淡气氛与苦闷心态，并融注于他所特有的俶诡玮烨的文词而给予集中的表现。与其说这是理智地分析客观社会状况的产物，毋宁说出于主观心灵的直感，而这种直感也正来源于他的浪漫化了的个性意识。据此看来，龚氏的出现于当时文坛，确能体现出一种“狂飙突进”式崛起，尽管力量孤单且不成熟，仍足以昭示社会心态的某种变异，标志着中国文学和文化走出传统的可贵的一步。

中国文学走出传统的动向，在鸦片战争之后变得日益明显起来，这是同它走出自我、面向世界的趋势分不开的。西方列强的军舰、大炮轰开了古老中华帝国的大门，外部世界以如此粗暴而急迫的步伐闯进中国，便也不能不迫使中国社会最终摆脱孤立状态而卷入世界，从而造成传统文化与外来文化的全面冲突和交汇。在各种思潮相互涌动的情况下，前一阶段兴起的经世实学，由于配合救亡图存的需要，更加蓬勃地发展起来，并应时适宜地吸取了不少西方的养料，实学于是转化为“新学”。“新学”一词，作为“旧学”的对立物，意味着它已越出传统文化的范畴。确乎如此，从魏源提出“师夷之长技以制夷”①，经洋务运动的兴实业、办学堂、习技艺、通商务，再到改良主义者各种更改法制的建言，其中容纳了愈来愈多的近代思想文化成分，是难以归结为传统的衍续的。但要看到，在半个多世纪的时间内，“新学”仅只停留于学习西方近代文化的皮毛（主要属器用层面，略涉及制度），并以之与中国传统的纲

① 魏源《海国图志叙》，中华书局1976年版《魏源集》第207页。

常伦理相结合,形成"中体西用"式的架构,故而其内在体性尚未有质的更新,也算不得真正的近代文化。这类新旧杂糅,在历史转折时期是不足为奇的。值得注意的倒是另一方面的问题,即由龚自珍开启的个性自觉意识,在新的历史阶段并未得到重视和发扬,甚且由于救亡任务的紧迫,人们的注意力全都吸引到实际事务上来,人文精神的建构反倒被忽略了。这种实用层面掩抑其人文核心的现象,到"五四"新文化运动后又反复出现,成为中国近代文化生长过程的一大特点,不能不叫人深思。

文化背景的转移,促成文学风貌的变革。鸦片战争以后的文学创新,不同于龚自珍的诗文那样呈现为独特的心态变异,而是重点转向题材的开拓和文风的改革。自前者而言,民族的危亡、人民的抗争、洋务的得失、变法的利弊,乃至异国政治与民情风俗的考察、域外山川和文物历史的介绍,莫不络绎奔赴于文士笔底,灿陈于读者眼前,组合成五光十色的中国走向世界的新奇图景,是以往文学创作中所未曾见的。自后者而言,正是为了适应这种时代纪实与社会宣传的需求(其中包括读者面有所扩大的因素),文学的表现形式也必然要打破正统派诗文对于法度程式的讲求,改变龚自珍式的恢谲隐晦作风,趋向于更为质朴实在,更为明白流畅,更为社会化与通俗化,其结果便导致新体诗文(如报章体)的产生。这是一个潮流的两个方面,它们最终会聚于黄遵宪身上而获得自己的典型范式。黄遵宪作为一个长期周游海外而又心系国事的先进中国人,他把传统诗歌的题材内容扩展到几乎是最大可能的限度,不仅写下《悲平壤》、《哀旅顺》、《台湾行》、《感事》等记述民族抗争与变法运动的诗史,还将出洋所见的种种新鲜事物,如伦敦的大雾、日本的樱花、美国的总统选举、南洋华侨的婚嫁习俗以及天文地理、轮船火车、声光化电之类现代科学技术,一古脑儿收进他的篇章,确实达到"古人未有之物,未辟之境,耳目所历,皆笔而书之"①的境地。在语言风格上,他早年就有"我手写吾口,古岂能拘牵"②的告白,后又在

① 见黄遵宪《人境庐诗草自序》,钱仲联《人境庐草笺注》卷首,古典文学出版社1957年版。

② 见黄遵宪《杂感》,同上书卷一。

总结中外历史经验的基础上，提出“明白晓畅，务期达意”、“适用于今，通行于俗”的改革文体的目标①，并从事解放诗体的多样化实践。后人誉之为“中国诗界之哥伦布”②，确切道出了他在开辟诗世界方面的巨大业绩。

与文学题材、形式的变化相比较，文学观念的蜕变则要迟缓得多。鸦片战争以来的文学作品中录下大量新的生活素材，而作家据以观察、分析这些材料的思想观念和审美眼光，并没有随即更新。比如从“尊王攘夷”的立场上来歌颂反侵略斗争，用“西学中源”这把尺子衡量异域风物，以及单凭“经世致用”的原则判别文学作品的价值等，都是屡见不鲜的。这一“观念滞后”的局面，到19世纪末叶以降方有所改变。戊戌变法和辛亥革命这两场政治变革，虽未能达到预期目的，而推翻专制王朝、建立民主共和的理想，则已深入人心，新思想、新文化的传播明显越出了“中体西用”的界限。另一方面，正由于政治变革的失败，又促使人们回过头来对文化的深层结构加以反思，着重从国民精神素质上来找寻失败的原因，于是把人文精神的建设再次推上前台。诸如“欲维新我国，当先维新我民”的号召③，尽管带有改良主义的倾向，在当时社会上却能够形成有力的思潮，引起广泛的回应，连矢志革命的青年鲁迅等亦深受其影响，可见出于时代的需要。而文学观念的蜕变，便是在这样的社会思想环境里展开的。

观念更新的最初表征，可以举白话文倡导和“新小说”理论为代表。裘廷梁《论白话为维新之本》一文作于1898年，从“开通民智”的角度公然提出“崇白话而废文言”的主张④，它不仅涉及文学语言的变革，在更深层次上关系到文学服务对象及其自身性质的转换。同年，梁启超发表《译印政治小说序》，四年后又写下《论小说与群治之关系》诸

① 见《日本国志·学术志二·文学》，清光绪刻本《日本国志》卷三十三。

② 见高旭《愿无尽庐诗话》，录自《民国诗论丛编》第五册第197页，上海书店出版社2002年版。

③ 见梁启超《新民说》，载《新民丛报》1902年1月第1号。

④ 见《清议报全编》卷二十六，转录自人民文学出版社1959年版《中国近代文论选》上册。

文，从更新"国民之魂"的要求出发，竭力宣扬小说的社会功能，甚至作出"欲新一国之民，不可不先新一国之小说"的论断①，表达了文学启蒙的基本信念。他们的观念变更还多停留于文学的社会对象、社会作用等外部关系，尚未进入其内在审美性能，待得1905年前后王国维的美学思想出来，以"可爱玩而不可利用"来解说美的性质②，标榜文学不依附于利禄功名而具有独立的审美价值，这才从根底上破除了"政教工具"论的束缚，建立起新的文学本体观。而由于王氏本人的特殊经历与教养，又使得这一新的理论形态完全偏向了"超功利"的一头，不免与时代主潮相游离。有鉴于此，青年鲁迅特别强调"文章能事"在于"启人生之闷机"，其中虽也包含"兴感怡悦"、"涵养神思"等非实利的成分，却更注重在其"自与人生会，历历见其优胜缺陷之所存，更力自就于圆满"的"斯益人生"的一面③，从而将审美活动与社会功利初步统一起来，有了比较健全的新文学观的维形。但鲁迅当年的思想尚不够明晰，更没有引起时人重视，连王国维的呼声也显得单弱，而从流行的谴责小说和宣传变法、革命的文学作品来看，其文学观念大多处在（甚或达不到）梁启超、裘廷梁所立足的层面上。这说明观念滞后的现象在普遍范围内仍然严重地存在着，历史把这个课题留给了"五四"。

观念更新并非这一时期文学变革的全部内涵。与之相适应，文学作品中反映社会矛盾、鼓吹民族民主革命思想的增强，小说、戏曲等俗文学样式受到高度重视及其内容与形式的出新，"新民体"、"新派诗"等新体诗文的广泛流行，地方戏的繁荣与话剧的萌芽，白话文的倡导，翻译文学的崛起，在在显示着中国文学已进入其总体性蜕变的阶段，一个新的局面即将来临。在这同时，一些以复古为归依的文学潮流如桐城派古文、骈体文派、由宋诗运动衍生的"同光体"诗、常州派词以及新起的晚唐诗派和汉魏六朝诗派，仍然流布于文坛，与文学的新变相抗衡。但旧文学并不能全然的旧，它不得不跟随时代生活变迁而作相应

① 梁启超《饮冰室合集·文集之十》第6页，中华书局1989年版。

② 见《古雅之在美学上之位置》，《王国维遗书》第五册第23页，上海古籍书店1983年影印本。

③ 见《摩罗诗力说》第三节，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版。

的调整(如曾国藩以“经济”要旨和雄奇风格来弥补桐城古文的空疏、雅淡,薛福成和黎庶昌更向务实、畅达方面加以发展,林纾甚且建议借鉴西方小说的笔意来帮助行文,皆是);新思潮也并不十分的新,其中依然保有不少传统的积淀(如梁启超等人的文学启蒙思想仍未脱出视文学为“政教工具”的框架,其所倡导的诗文革新也只达到文体形式的改良)。新旧杂糅贯串于整个19世纪文学的行程;由传统向现代的过渡,尚有待于“五四”的飞跃来实现。

五

“五四”文学革命是一次道道地地的革命,它不仅划出旧文学与新文学的明确分界,还初步确立了作为新文学主体的“新人”的本体精神。换句话说,现代意义上的“人”的自觉和“文”的自觉,构成“五四”文学革命对20世纪中国文学发展的主要贡献,而这自然是要联系新文化运动的总体动向来看的。

什么是“五四”新文化所确立的人本精神呢?大家知道,传统的中国社会是一个宗法式的农业社会,处身在这个社会里的人,不能不被束缚于那种封闭型的小农经济和家国一体化的宗法关系,缺乏独立自主性。传统的思想文化如儒家宣扬“克己复礼”,道家倡导“顺应自然”,佛教鼓吹“色即是空”,宋明理学标举“存天理,灭人欲”,亦皆以个人自主精神的消解及其认同于“天道”、“伦常”为最高境界,它是古代中国社会长期稳固不变的重要机制。明清之际以“人欲”颉颃“天理”的思潮,在传统思想体系的壁垒上打开了缺口;演进为龚自珍式的张扬自我,遂粗具近代意义上的个性意识。但这一人文精神的内核,在鸦片战争以后的历史事变中覆盖不彰了。晚清政治变革要求伸张民权,相应地主张开通民智和更新民德,于是又有了建设人文的需要,而其重心则由“人”转向“国民”,由个体转向群体,甚且有抑制个人以成全群体的显明趋势。像“屈己以就群,群己两发达;屈群以利己,群败己亦拔”①、

① 高旭《忧群》,《天梅遗集》。

"国非强种不能立,种非合群不能生"[①]、"欲从大地拯危局,先向同胞说爱群"[②]之类表白,在当时是很通行的。从学理上加以阐述,如梁启超所说:"自由云者,团体之自由,非个人之自由也。"[③]孙中山所说:"在今天,自由这个名词,究竟要怎么样应用呢?如果用到个人,就成一片散沙,万不可再用到个人上去,要用到国家上去。"[④]连严复这样深刻地理解到中西文化差异在于有无自由精神的人,也认为"小已自由,尚非所急","所急者乃国群自由"[⑤];他把穆勒的《自由论》书名改译为《群己权界论》,不会没有用意。总之,晚清思想文化界树立起一种不同于晚明及龚自珍式推重个性的人文精神,它以"屈己就群"为价值取向(或许可追溯其渊源于清初诸大家的民本思想),而已将群体的内涵由传统的家族社会转变为新兴的民族国家;作为近代中国社会及其政治变革的独特产物,它的出现和流布自有其合理性。

然而,"五四"新文化恰恰是以发扬独立自主的人格为标准的。针对传统文化压制人的自主精神,"五四"思想启蒙的第一要义便是"自主的而非奴隶的"原则[⑥],个性的自由与解放成了时代的响亮呼声。这种不局限于眼前政治斗争的需要,能够从思想文化传统更新的大背景来考虑问题的思路,无疑更具有高屋建瓴的气势。不过,"五四"也并不一味地张扬个性,它那"改造国民性"的口号中,即隐含着从国家、民族的命运上来看待人的自我建设问题,或者说,由个人的觉醒以求得民族的自救、国家的自强、社会的解放,这才是"五四"文化革命的宗旨。在这里,"五四"思想家们显然吸取了晚清启蒙思潮所倡导的群体意识,以之与西方近代文化中的崇尚个性(包括龚自珍式的张扬自我)相结合,形成现代中国社会特有的人本范型,从而与传统文化的压制个人

---

① 《黄绣球》第十六回,中州古籍出版社 1987 年版。

② 秋瑾《赠语溪女士徐寄尘和原韵》之二,《秋瑾集》第 87—88 页,上海古籍出版社 1979 年版。

③ 《新民说 · 论自由》,《饮冰室合集 · 专集之四》第 44 页。

④ 《三民主义 · 民权主义》第二讲,《孙中山全集》第九卷第 282 页,中华书局 1986 年版。

⑤ 严译《孟德斯鸠法意》第十七卷第三章按语,商务印书馆 1981 年版。

⑥ 陈独秀《敬告青年》,见 1915 年《青年杂志》发刊辞。

自由或西方文化的坚持个性至上都有了区别。“五四”新文化所开创的这一“人”的自觉的路向，对20世纪中国文学的进程有着深远的意义。

由“人”的自觉必然引起“文”的自觉，它首先表现在重新审定文学的价值规范上。传统的文学观是以“载道”、“言志”、有益于“教化”为根本取向的，在那里，“道”（即天理、伦常）是目的，“文”是手段，文学作品完全成了宣明政教的工具。一部分俗文学力图摆脱政教功能的束缚，以满足市民娱乐、消遣的需要，但亦仅仅成为消闲媚俗的手段，并不具备独立的品格。晚清的政治家们提倡文学为社会改革和革命事业服务，而其工具地位未变。王国维看到了文学自身的价值，又不免把它弄得过于狭隘。“五四”文学革命要建构新的文学本体观，关键在于如何确立文学的主体性，这又跟“五四”思想家们的“人学”本体观紧密相关联。从面向大众的群体意识出发，势必要求作家关注人生，写照现实，以至疗救病态的社会，这就产生了“为人生而艺术”的观念，趋向于文学的功利性；而从张扬自我的个体意识着眼，又会促使文学抒写性灵，表达情趣，讲求审美品味，从而引发“为艺术而艺术”的观念，导致文学的超功利性。两种倾向往后演变为尖锐的对立，而在“五四”时期却自然地交织在一起，统一于当时的人本精神。如陈独秀倡“文学革命”，高揭“国民文学”、“写实文学”、“社会文学”三面大旗，侧重在文学与群体生活的联系，但也有“平易”、“抒情”、“新鲜”、“立诚”之类表现个性与风格的考虑①。周作人谈“人的文学”，以“个人主义的人间本位主义”为思想基础，主张“自爱”、“从个人做起”，而亦归结到“对于人生诸问题，加以记录研究”②。李大钊回答“什么是新文学”一问，更连续作出“是为社会写实的文学，不是为个人造名的文学；是以博爱心为基础的文学，不是以好名心为基础的文学；是为文学而创作的文学，不是为文学本身以外的什么东西而创作的文学”这样三个断语③，把“为人

---

① 见《文学革命论》，《陈独秀著作选》第一卷第260—261页，上海人民出版社1993年版。

② 《人的文学》，录自《中国现代文论选》第三期第205页，贵州人民出版社1984年版。

③ 见《什么是新文学》，《李大钊文集》下册第164页，人民文学出版社1984年版

生"和"为艺术"相联并置,并不见其有矛盾。这是因为他们共同立足于"五四"的人本精神,并且拿这种精神作为文学的主体,于是有了基本的价值导向,迥然不同于传统的工具论了。当然,"五四"文学革命的成就决不仅限于建构新的文学本体观,余如变传统的杂文学体制为纯文学体制,改古老的文言文为白话文,打破已有的程式、大胆吸纳新的材料和新的表现方法,从单一的民族承传到面向世界的全方位开放等等,均属现代意义上的"文"的自觉,难以缕述。

"五四"文学精神既然包含着群体意识和个体意识、"为人生"和"为艺术"两个不同的侧面,在其演进过程之中便难免不出现分化。20世纪20年代初期文学研究会与创造社之间的论争,正是分化的初步迹象。文学研究会宣称:"将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候,现在已经过去了。我们相信文学是一种工作,而且又是与人生很切要的一种工作"①,进而倡言"表现社会生活的文学是真文学,是于人类有关系的文学,在被迫害的国家里更应该注意这社会背景"②,这显然属于人生派的观念。创造社同人们却强调文艺是艺术家"感情的自然流露;如一阵春风吹过池面所生的微波,应该说没有所谓目的"③,或者认为"除去一切功利的打算,专求文学的全与美,有值得我们终身从事的价值之可能性"④,又分明打上艺术派的印记。两者趋向不同,自不免起争议,但矛盾尚不很尖锐,因为他们共同对社会现实取反抗态度,各自也都承认文学另一面价值的存在,只是侧重点有所差别罢了。到大革命前后,在急遽变革、动荡的政治形势推动之下,文学思潮的分化更有了进一步展开。一方面,由"为人生"转向"为革命",构成强大的革命文学潮流,以讲求"革命功利主义"为根本原则;另一方面,谨守纯艺术立场的如新月派人士,拉开了他们与现实生活的距离,强烈反对

---

① 《文学研究会宣言》,《文学研究会资料》第1页,河南人民出版社1995年版。

② 茅盾《社会背景与创作》,《茅盾文集》第十八卷第117页,人民文学出版社1989年版。

③ 郭沫若《文艺之社会的使命》,《沫若文集》第十卷第84页,人民文学出版社1959年版。

④ 成仿吾《新文学之使命》,《成仿吾文集》第94页,山东大学出版社1985年版。

文学的社会功利性,冲撞于是不可避免。

革命文学,作为现时代中国社会革命运动的有机组成部分,它的发生、成长与壮大是有着丰厚的土壤的。它肇始于早期革命家的思想言论,成形于大革命期间,流衍于20世纪30年代左翼文坛,更将其基本精神贯注于后来的抗战文学、解放区文学以至社会主义文学之中,成为纵贯20世纪中国文学的大动脉,无论在扩大新文学的对象、加强其战斗功能、升华主题、开拓题材、改革语言和表现方法以造成民族化、大众化新文风方面,都做出重要的贡献,决不能予以低估。但在承认其巨大历史功绩的前提下,也要看到它的失误,那就是片面地突出了政治功利性原则,不适当地把文学降格为政治的附庸。本来,在人生派那里,文艺与人生是一体的,艺术审美活动即是整个人生的一部分,所以"为人生"也可以包含"为艺术"的成分在内,"人"的主体地位和艺术自身的价值容许并行不悖。由"为人生"转向"为革命",这"革命"如果指革命的人生,也还说得通,而实际上往往是指革命的政治,甚至是具体的政治斗争及其方针政策,于是,艺术与人生这种部分与全体间的关系,就演变成文艺与政治这一手段与目的的关系,文学失去了自身的主体性,蜕变为政治斗争的工具。工具亦自有它的价值,从特定时代需要来看尤其如此,但一味强调工具的性能,势必削弱文学的人本精神和审美职能,由此带来的恶果也是很清楚的。与此相联系,革命的政治斗争必须依靠群众,便也要求作为斗争武器的文学向群众认同,不但语言风格要大众化,思想感情更要大众化,那些和大众情趣稍有间距的个性化表现,经常有意无意地遭受压制乃至打击,群体意识掩抑了个体意识,遂使新文学的人本精神有所偏离。这些都是革命文学在长期发展中显示出来的弱点,尽管有其客观的产生原因。

和革命文学的重视政治功利原则正相敌对,以新月派为代表的另一股思潮则坚决反对任何功利性。据他们所说,"拿功利和效用的眼光去看艺术品,那是对艺术没有相当的品味的表征。艺术的可贵,正是因为它能够超越功利和效用之上。"①所以他们不赞成"鼓吹阶级斗争

---

① 余上沅《易卜生的艺术》,载《新月》第1卷第3期。

的作品”，认定“文艺的价值不在做某项的工具，文艺本身就是目的”[①]。这个观点好像很接近于前期创造社的理论，但有重要区别。创造社诸人大多从表现自我的立足点上来肯定文学无需有外在目的，他们的自我又多带有现实的反抗性，故而有可能从前期的“为艺术”一跃而为后期的“为革命”，实质皆导源于以自我为中心的叛逆精神。新月派固然也强调作家“要忠实于自己”，不要“受感情以外的事物的指示”[②]，但又认为“伟大的文学亦不在表现自我，而在表现一个普遍的人性”[③]，或者说“文学发于人性，基于人性，亦止于人性”，“文学的目的是在藉宇宙自然人生之种种现象来表现出普遍固定的人性”[④]。乍一看来，他们并不否认文学与人生的关联，实质上乃是要借人生事象来表现人性，而且是那种超现实的“普遍固定的人性”，这就必然会将他们的眼光引导到现实社会诸问题之外，从而与实在的人生拉开距离。所谓艺术的“功用”在于“帮助人摆脱实在的世界的缰锁，跳出到可能的世界中去避风息凉”[⑤]，倒是很贴切地反映出这部分人的心理。因此，虽然他们对“政治工具论”的批评在今天看来不无借鉴，对艺术审美形式（诸如诗的音韵与格律、戏剧的情节节奏、一般文学作品的章法等）的探讨亦足资参考，而那种逃避现实、漠视时代紧迫课题的作风，仍不能不说是严重的缺陷。这股思潮的声势在当时就难以同革命文学抗衡，而后愈益趋于消沉。

革命文学和纯艺术论思潮构成20世纪30年代文坛的两翼，介乎两者之间，是一个广阔的中间地带。其中有坚持“为人生”的路向，而加重批判现实的力度的，如巴金、老舍、曹禺；有不以社会批判见长，而注重民情风俗的文化观照的，如沈从文和一部分乡土文学作家；有从参与人生的前沿阵地退却到边缘地带，一力提倡幽默和闲适小品的，如林

---

① 梁实秋《论思想统一》，载《新月》第2卷第2期。

② 陈梦家《新月诗选序言》，新月书店1931年版《新月诗选》卷首。

③ 梁实秋《现代中国文学之浪漫的趋势》，载1926年2月15日《晨报副镌》。

④ 梁实秋《文学的纪律》，载《新月》第1卷第1期。

⑤ 朱光潜:《谈美·“大人者不失其赤子之心”》，《朱光潜全集》第二卷第57页，安徽教育出版社1987年版。按朱氏不属于新月派，但思想情趣相一致，故并加论列。

语堂、周作人；也有沿着表现自我的路线前进，但散发着更多苦闷、颓唐气息的，如象征派、现代派诗歌和新感觉派小说。此外，还有同样从政治功利性出发，却倒向极右翼的，如民族主义文学。林林总总，蔚为大观。它们各有各的思想立场，也各有各的艺术成就，不过从思潮的角度来看，仍以前两派旗帜较为鲜明，影响也较为广泛。

30 年代文艺运动中众水分流的景象，到抗日战争爆发开始有了改观。抗战文学尽管具有统一战线的性质，其所贯彻的“为抗战服务”的宗旨，却是革命功利性原则的延伸，只是内涵从阶级斗争转向了民族斗争。在那样一种全民族奋起的时代氛围中，“与抗战无关”之类自由主义论调①，自然是难成气候的。于是，进入 40 年代，革命的和倾向于革命的文学，便已占据文坛的主流地位，虽亦有其他思潮时或掀起一阵波澜。不过就在这期间，革命文学潮流内部出现了分化。在革命根据地的解放区，由于中国共产党的组织领导，初步实现了文学与工农群众的直接结合，产生出以表现工农兵生活与思想感情、歌颂工农兵新人形象为主调的工农兵文学，它采用的基本还是革命现实主义的创作方法，而已增添了浪漫主义激情，语言形式方面更趋于民族化、大众化、通俗化。这一新的文学形态在动员和组织广大群众投身革命事业上发挥了良好的政治功效，也创造出一种比较适合群众（主要是农民）口味的生动活泼的美学风格，确能以自身的实践来体现革命文学运动所长期追求的目标，而其工具性能和群体意识自亦得到相应的增强。与此同时，生活在国统区的进步作家们，即使抱有革命的或同情革命的意向，以其感受的深切在于社会现状的不合理，他们的作品仍然以暴露、批判现实黑暗为基调，创作方法接近于严格的现实主义。同样在国统区而文学思想上另树一帜的，有以胡风为代表的七月派，他们那种高扬“主观战斗精神”的现实主义文学，特别重视作家用自己的体验去把握人生，实质上乃是出于对文学主体性失落和个性意识淡化的忧虑。他们构成革命文学阵营中保留“五四”人本精神较多的一派，但亦因此同革命文学所要

① 梁实秋于 1938 年 12 月 1 日《中央日报》副刊《编者的话》里首提此说，后沈从文等亦有类似论调。

树立的功利原则和群体意识有了差距。国统区进步文学界与七月派之间的论争，以及延安整风期间对王实味、丁玲、萧军诸人的批判，正预兆着三个流派日后的分裂。

建国以后，革命文学潮流的三个派别汇聚到了一起，一大群中间状态的作家也都接受了革命思想的指导，而作为整个文学运动方针被确立下来的，则是工农兵文学的方向和路线，自然是因为这条路线最切合文学创作表现新的时代生活、以社会主义精神教育人民的需要，而且实践证明，它也确实推动新生的社会主义文学在较短时期内取得一批可喜的成果。但在这样做的时候，不免忽略了文学与现实人生的复杂联系，容易导向表现内容与方法的单一化。50年代中叶起，这一"左"的倾向逐渐抬头，先是以"反胡风集团"的名义消灭了七月派，随即于"反右派"运动中打击了"干预现实"的文艺思潮，而后又凭藉"革命两结合"的口号着力宣扬把生活理想化的做法，于是文学作品里脱离现实的假、大、空的作风便日益严重地发展起来，最终导致"三突出"那一整套反现实主义的模式，完全扼杀了创作自由。对此有所不满、希望为文学开拓生存空间的，先后有"现实主义广阔道路论"、"现实主义深化论"、"中间人物论"、"反题材决定论"等所谓"黑八论"的提出，它们遵循的仍然是革命文学潮流中的现实主义路线，而亦遭受严厉镇压，文学的生机是岌岌可危了。

新时期文学的"拨乱反正"，是以批判文化专制主义、复兴文学的现实主义传统为发端的，初起时尚带有明显的干预政治生活的印记，但已致力于恢复和发扬新文学的人本核心，加强对人的命运的关怀与人的价值的肯定。这股人本思潮在后来的演进中，因其价值取向的不同而趋于多元化：其中以继承、拓展"五四"启蒙思想为归依的一派，可称作"新启蒙"文学；侧重从文化心理传统上去寻求民族文学生长凭藉的一派，构成"寻根"文学；而意图认同于西方现代主义思潮、关心和反映人的异化主题的一派，则成为"新潮"文学。每一流派内部又有种种不同的趋向，各个流派之间也常交互混杂，充分显示出新人本思潮的复杂性和不成熟性，但它对人生意义的探究和文学审美功能的开拓，始终是80年代文坛上最活跃、最惹人注目的现象。与此同时，以宣传、教育广

大群众为基本职能的文学传统也在延续之中，它以表现时代生活的“主旋律”为标记，更多地关切于现实的和历史的革命斗争生活的写照，在努力贴近现实人生、实事求是地展示历史风貌上取得了一定的进展，而如何将特定的政治需要同深层次的人生体验和追求相结合，仍是其进一步发展和提高的关键。80年代后期起，从“新潮”文学中更衍生出一种“后新潮”文学，它接受了西方后现代主义的影响，由破除世界的真实感、消解主体的生存意义入手，进而导致文学形式的游戏操作和文本规范的整体解构。它不同于“新潮”文学，亦有别于二三十年代的唯艺术论，因为它并不着眼于张扬自我、表现人性或思考人生价值之有无，却干脆走上以文学自身为目的、围绕文本的建构与解构开展探索的道路。作为既有人本思潮的否定和新型文本思潮的肇始，它是“文学自觉”观念的极端引申，对它的历史动向和动因还需作深入观察。

除此之外，20世纪中国文学中原本存在着流传广泛的、以娱乐市民为主要功能的通俗文学潮流，它长期被排斥于新文学阵营之外，故不为文学史家注目，而实际上是社会生活中一支不可忽视的力量。通俗文学导源于宋元说唱、戏曲，在明清时期达到相当繁荣的程度，民国以后不曾断流。与新文学相比较，20世纪的通俗文学在心态和形体上还保存较多的传统格局，所以被视作旧文学的余脉，但它并不同于已经失去基本对象的古典诗文，却仍然活生生地存在于市民社会中间，便也不能不随着社会生活的变迁而不断吸取新的养料，使自己从思想内容到艺术形式都起着相应的变化。前者如言情小说里加重社会批判的成分，历史演义渗入民族意识，武侠小说添进人生哲理的反思；后者如小说语言的逐步现代化，章法结构的突破程式，以及“说话体”、“章回体”的渐趋淡化乃至被消解，皆是。通俗文学的“雅化”和新文学的大众化，是这两股思潮对立而又交汇的表征。建国以来，由于强调文学的政治功能，以娱乐为好尚的通俗文学一度趋于衰退，而在当前市场商品经济大潮的强力推动下，重新获得高涨的势头。通俗文学潮流的泛滥及其趣味标准之覆盖“雅文学”阵地，使不少文化人为之担忧，但从长远来看，这一新的崛起连同其在美学原则上的挑战，终将促成文学的雅俗合流向着更高层次展开，固然也要做合理的引导工作。

要言之,以政治教育为导向的"主旋律"文学,以探索人生、探索艺术为目标的各种人本思潮和文本思潮,以及以娱乐、消遣为首要职能的通俗文学,共同组合成我国当前文学发展的多维结构。形形色色的文学潮流之间会有矛盾冲突,也会有起伏震荡,而更为重要的是取得协调和互补。接受过去文化专制主义的教训,切勿轻易使用行政干预手段来改变结构,要让不同的思潮在和平竞赛与竞争中进行对话交流、取长补短,方足以为下一世纪文学的现代化走向奠定坚实的基础。

六

简略地回顾近四百年文学思潮变迁的历史,可以谈一点什么样的体会呢?

我们感到,从传统与现代之间的联系和转化着眼,把四百年思潮作为整体流程来看待,是确有根据的。其整体性主要体现在文学的人文精神及其文体风貌两个层次上。首先是人文精神的演变。如上所述,现代中国的人文精神由两个基本的方面构成:一是伸张自我的个体意识,二是面向大众的群体意识。前者萌芽于晚明,成长于清中叶,高扬于"五四"个性解放浪潮,是对传统宗法伦理规范的根本性突破;后者胚胎于清初,完形于清末,极盛于二三十年代后的社会革命运动,亦是对原有专制主义权力机制的直接否定。两相结合,便确立了新文学的人本核心,而它们之间的分裂、冲撞、此消彼长,不免造成中国文学由传统向现代演进中的种种曲折与偏离。由人文精神的变化,又引起文体风貌的变异,那便是文学运行中雅俗对流新局面的开创。在我国传统里,雅文学代表士大夫的审美情趣,俗文学反映市民社会的文化心态,宋元以来是壁垒分明、不相交融的。自晚明以迄近代,由于文学表现个性和面向大众的需要,不仅俗化的戏曲、小说开始为一部分文人雅士所关注,连高雅的诗文中也出现了"向俗"的趋势,于是雅俗对流得以实现。因这种对流所产生的文学样式,包括俗化的诗文(从晚明公安体到晚清报章体、新民体、新派诗)和文人化的戏曲、小说(从《牡丹亭》、《桃花扇》、《儒林外史》、《红楼梦》以至《老残游记》、《新罗马传奇》),

已经不完全是原来意义上的雅文学和俗文学，而逐步具备了向新文学过渡的质素，再同吸取外来养分、由“西化”促成的中西对流相结合，便酿集成中国现代文学的文体风貌；至于雅俗、中西对流中雅化与俗化、个性化与大众化、西化与民族化种种争执，亦因此而长期存在于新文学的发展过程中。这是第一点认识。

我们还看到，在中国文学由传统向现代演化的进程中，贯串始终并交相为用的，有古与今、中与西、雅与俗三对矛盾。其中占据主导地位的，自然是复古与新变的对立，它们分别指向传统和现代两极，经常表现为激烈的斗争、冲突，而亦时有交互渗透以至转化。复古旗号下隐伏着革新的思想（如晚清实学思潮多以复古为号召），或则新的文学潮流中积淀着旧的情结（如晚清文学改良及现代革命文学运动中盛行的工具论），于新旧交替之际是屡见不鲜的。中西、雅俗的撞击与交汇，在不同时期有着不同的意义和功效，却又共同构成古今嬗递的一个侧面。一般说来，向西方学习，对于促进中国文学的新变起了积极作用，但如20年代的“学衡”派及梁实秋诸人借助白璧德的新人文主义攻击“五四”文学革命，以及一些倾心“欧化”的人士盲目移植西方观念、文风造成种种弊端，亦属有目共睹。至若雅俗文学间的关系，虽如前面所说，出现了对流的趋势，而悬隔依然存在。如果说，明清以前的雅俗分流，往往意味着俗文学在创新地位上的领先，“俗化”即含有新变；那末，20世纪里新文学与通俗文学的隔阂，恰恰表明俗化的大众赶不上文学的新变，反过来也证实了新文学自身影响的局限。于此看来，新陈纠葛、中西错位、雅俗脱节，是近四百年思潮流变中矛盾症结之所在，它们的难以被消除，确切地显示出中国文学现代化进程的复杂性与艰巨性。这算是我们的第二点想法。

再往深一层看，中国文学新陈代谢的复杂与艰巨，又同中国社会走向现代化的独特途径分不开。近现代意义上的人文精神需要有自己的物质载体，即建筑在稍形发达的城市商品经济基础上的发育周全的市民社会。中国古代尽管很早就有商品生产，明中叶以后更出现了社会新质素的萌芽，而在东方专制主义政治体制控制下，城市经济和市民社会的发展都很有限度，远未达到足以培养出比较成熟的新人文精神的

地步。晚明个性思潮昙花一现，清前期复古势力炽盛一时，包括龚自珍式的“狂飙突起”在当时罕见回应，说明直到鸦片战争前夕，这个物质载体尚未正式形成。西方入侵后，传统社会结构的解体和中国走向现代的行程加速了，但它不同于先行民族的现代化是一个内部自然生长的过程，而呈现为内因（传统母胎里孕育出近代因素）和外因（西方列强挑战）相互作用的结果。这就决定着中国的现代化负有改造内部传统和抵御外部压力的双重任务，而且后者的急迫性常常凌驾于前者之上，不能不给近现代中国社会及其文化形态（文学即其一部分）的运行带来严重的不平衡。在西方，一般是社会发达于前，而文化成熟于后，于是新的文化形态能够得到足够的社会支持；但在中国，由于积习更改的迟缓和外来挑战的峻切，现代化的突破通常集中在非常局部的地区和部门，新文化的需求便也失却广泛的群众基础，成为少数人的专利，这必然要影响其自身的巩固与完善。在西方，一种文化形态的生长线路，大体展现为由人本核心的建立（文艺复兴时期的人文主义），到社会、政治、经济各项实际问题的探讨、试验（启蒙运动前后“社会契约”、“天赋人权”、“国民财富”诸说的倡导与实践），再到哲学世界观的总结（以德国古典哲学为代表）这样一个合逻辑的顺序，文化的各个层面皆能有较充分的展开；但在中国，由于外部环境的紧迫，往往等不及新的人本核心趋于成熟，便匆忙转入实际课题的设计开发，造成实用层面掩抑其人本核心、观念变革滞后于体貌更新的畸形状态。（有如我们所见，近世人文精神的发扬，从龚自珍、“五四”到新时期，每次酝酿未足，即被实际社会变革的行程打断，可谓“三起三落”。眼下商品经济大潮汹涌而来，不是又听到“人文精神失落”的呼告吗？）抑有甚者，西方近现代人文精神的进化，随着社会主要矛盾的转移和思潮的变迁，经历了由神本至人本、再由个人本位至群体本位两次重大的转折，其间相隔三四百年，界限比较分明；但在中国，由于革新传统和挽救危亡的双重任务，促使新型的个体意识和群体意识并时兴起，相互摩戛，交错前行，更增添了新文化人本核心建构的复杂性。

人本发育的不健全，实用层面的超前拓展，社会载体的褊狭脆弱，使得新文化的成长在精神、体制、物质诸方面都缺乏有力的支柱。中国

文学由传统向现代演进的缓慢,近四百年文学思潮之充满波折与旋流,正可以从中得到解说。现代人文精神的建成,看来还需要一段时间努力。不过困难之所在,亦即希望之所在。经受着如此复杂、艰苦的锻炼并面对多维新格局的中国文学,是会有广阔、辉煌的前景的,我们深信。

第四章　汉语及其文学功能

我们已经从逻辑和历史的角度分别考察了中国文学的民族特质及其演化过程，就中国文学是什么的问题取得了初步的认识，但还有一个重要的方面未曾触及，那便是民族语言（包括文字）对于民族文学的规范作用。我们知道，文学是语言的艺术，作家从实际生活中获得的感受，生发的意象，归根结底要转化为语言形态的东西，才能取得它的定型，并在社会上得到传播。语言作为文学表现的工具和传达的媒介，是万万不可缺少的。透过一层看，语言对于文学创作，又不单纯是消极的载体而已。作为"思想的直接现实"，一民族的语言形态亦即一民族的思维方式（连同情感和意志活动方式）的结晶，其中还必然积淀着民族的社会生活方式和行为方式的内容。因此，语言本身便是民族文化系统中的有机组成部分，它和整个文化系统之间存在着同构对应的关系。这样一种包孕丰富的文化机制，一旦介入文学创作的活动中，它决不会满足于仅仅作为意象显现的物质外壳，而一定要反过来制约作家的内在心态，对他的观照、体验、构思和表现的全过程提供某种引导机能。所以我们讨论民族文学的特质，不可忽视民族语言加于其上的鲜明印记。

语言机制

让我们先从民族语言——汉语自身的机制谈起。

汉语究竟是一种什么性质的语言呢？按照语言学理论来说，语言系统主要由两大成分构成：一是语言的材料，即通常所谓的词汇，其中又可分解为语音、词义、字形诸要素；另一是语言的结构，也就是常说的

语法或文法,包括了词法、句法等方面。特定的语言材料(词汇)依据特定的结构法则(语法)组合起来,便成了特定的语言形态。我们要寻求汉语自身的规律,亦只有从词汇与语法两个方面着眼。

汉语词汇作为语言材料,我以为,一个最大的特点在于它对单音节性能的注重,这甚至可以看作了解汉语整个机制的一把钥匙。必须说明,我的意思不是要把汉语词汇归结为单音节词,甚或像一些外国学者那样干脆将汉语称作单音节语,那是不确切的。事实上,自上古起始,汉语语汇中就有一定数量的多音节词(主要是双音节词)存在。比如我们随手拿过一本古籍——假定是《诗经》吧,翻开来,在第一篇第一章里读到下列句子:"关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑。"短短四句十六个字,属于双音节词的有"关关"、"雎鸠"、"窈窕"、"君子"八个字,占篇幅的一半。所以我们没有理由用单音节来涵盖汉语的词汇。但这并不排斥它确有比较突出的单音节性能。首先,跟其他民族语言相参照,汉语中的单音节词是特别发达的。只要看一部《康熙字典》,收单字四万七千余条,除少量连绵字不能单独释义外①,绝大多数都有注解,换句话说,它们都是单音节词。这种情况在其他语言是罕见的。其次,就汉语词汇本身的构成来看,单音节词的数量一开始也占据优势。中古以后,双音节词才明显增多,但总数未必超过单音节词,尤其是在基本词汇的范围内。双音词和多音词的大量发展,特别是许多基本词汇由单音转向双音,那是要迟至最近一百来年的事。因而,从历史的总体进程来看汉语,仍不能不承认单音节是它的出发点。还要看到,汉语词汇的历史趋向虽然向着多音化不断前进,而后起的多音节词又往往是在原有单音节词的基础上合成的。像今天语汇里经常出现的"革命"、"生产"、"民主"、"法治"之类,固然有其独立完整的涵义,却也不能完全脱离其所包含的每个词素(原本皆是单音节词)固有的意

① 有的学者像朱自清曾提出,连绵词可能导源于单音节词的音衍,所以多为双声、叠韵或叠字,如"蟋蟀"即由单称"蟹"发展而来。详见《朱自清古典文学论文集》第556页,上海古籍出版社1981年版。

义。这样的多音节词,实在还是以单音节词为基干的[①]。由此看来,我们尽管不能把汉语径称作单音节语,但说它是一种以单音节词为基干的语言,大致可以成立。这应该视为汉语词汇建构上的最重要的表征。

汉语词汇对单音节性能的侧重,影响到语言文字的形、音、义各个方面。

就语音而言,如所周知,汉语的音节异常发达,尤其韵调的繁富在世界上首屈一指。汉语每个音节大体由声母和韵母两部分组成,约略相当于西方拼音字母中的辅音和元音[②]。其声母的分别在传统音韵学上有所谓"三十六字母"之说,也就是将发端的辅音按发声部位析为三十六类,复杂程度比之任何发达的语音系统毫无逊色。至于韵母部分则更为突出。汉语的韵如果从音素分解的角度来看,每常可以区划出韵头、韵腹和韵尾三种成分,如《诗韵》中列于下平声的"二萧"韵,其韵部就是由 i—a—o 三重元音合成的。其他民族语言中也会有复合元音,但像这样的三重组合并不多见。多一重组合,就多一层调节变化,从而为汉语音韵的多样化展开提供了方便。声母、韵母之外,汉语还有声调这一要素[③],也是其他语言所不常见的。例如刚才举到的"萧"韵,在韵书上就有"萧"、"篠"、"啸"、"屑"四个相应的韵部,分别代表平、上、去、入四种声调,于是原有的音节又有了成倍或几倍的扩展。中古时期的韵书《广韵》将汉语的韵母分成二百零六部,虽不完全与实际语言等值,亦足以说明汉语韵调的繁复。为什么汉语在语音上会出现如此繁多的分化呢?显然跟汉语词汇中大量存在的单音节词有关。词在口语里主要是靠声音的差别来区分的。在多音节语言中,音节的不同组合就能作为词的标志,而在单音节语词中,只有靠音节的分化才能达

① 近现代人引进外来名词术语时,开始常用音译,如"普罗列塔里亚"、"布尔乔亚"、"德谟克拉西"、"烟士披里纯"等,后来都改换为意译的合成词,于此亦可见出汉语的构词法则。

② 韵的收尾可以包含辅音成分,但主体部分仍由元音构成。

③ 声调主要在韵上见出区别,所以也可附属于韵母。旧时诗韵的分部,就包含了声调这一要素。

到这个目的。汉语声韵的繁富，和它以单音节词为基干的特点正相呼应。中古以后汉语词汇日益转向多音节化，语音系统却呈现出简化的趋势，则又从反面证明了上述道理。

再就文字形体来看，汉字是一种表意的方块字。据文字学家归纳，世界上各种文字可以大别为表音和表意两个系统，它们都起源于早期的图画文字（或称象形文字）。由图画文字中截取一部分形体，予以实质性改造，变意符为音符，这是表音文字（如古希腊文、拉丁文）所走的道路。简化原有的形体，淡化图象的意味，而继续保持和发挥意符的作用，则是表意文字（如汉字）采取的途径。汉字传统有所谓“六书”之说，除假借、转注二种属于用字法而非造字法外，其余“四书”在字形构造上都强调了意符的功能。由象形、指事到会意的发展，更可以见出表意文字演进的轨迹。当然，表意和表音并不能截然割裂，汉字里也有若干表音的成分，如形声字中的声符便是。但形声只是“六书”中的一体，况且形声字的构成也还是声符与意符的结合。所以，从总体上将汉字归入表意文字的范畴，是说得过去的。那末，是什么原因使得我们的汉字基本上沿着表意的方向演进，而没有像世界上大多数文字那样或迟或速地转入表音的轨道呢？看来亦和汉语词汇的单音节性能分不开。前面说过，单音节词在口语里要靠语音的分化来作区别，但语音分化终究有限，无论如何赶不上词汇数量的增长，于是造成汉语中同音词特多。要对同音词作进一步判别，便只有依赖文字形体的区划。而这样一种能够在同音中显示出差异的字形，又决不可能是与语音同步的表音文字，它只能是直接和意义相关的表意符号。汉字之所以发展出一整套复杂的表意结构，直到今天还难以转入拼音化的轨辙，恐怕关键就在这里。至于表意功能而又采取方块字的形体，那就更足以显示单音节词的特性了。一字一音，单文独义，在一个封闭而自成体系的小天地里，实现了形、音、义的高度结合。作为我们民族语言标记的这一方块汉字，从某种意义上看，不也正是我们民族智慧的象征乃至几千年来民族传统生活方式的一个缩影吗？

还有词义问题。汉语词义上的特点，一方面是一词多义非常普遍，另一方面同义词、近义词又特别发达。这一看似矛盾的现象，其实也都

根源于语言的单音节性能。单音节词尽管作了语音和字形上的剖分，因难以在音节和形体上有所变化，仍不能完全适应词汇突飞猛长的需要。解决的办法只有两个：一是向多音节发展，再一便是走向一词多义。汉语语词在一般辞书中都有分条析义，有所谓本义、引申义、假借义、活用义诸种名目，引申义也常有一引、再引乃至多次辗转引申的，都是为了协调词少义多的反差，于是造成了一词多义。而另一方面，由单音节向多音节（主要是双音节）的转化，通常又是采用几个单音词缀合而成的方式。这种组合式的结构，往往弹性较大，稳固性差，甚至略加颠倒变易，即成新词。比如由一个“微”字，可以衍生出“微小”、“微细”、“细微”、“轻微”、“精微”、“微妙”、“略微”、“稍微”等一系列双音节词来，它们共有“微”的内涵，而彼此在意义和用法上自有差异，容易形成一组组的同义词或近义词。汉语中同义词组和近义词组的大量存在，这便是它的前提条件。而一词多义和同义异词的现象，在单音节词为基干的条件下并行发展，也就不足以为奇了。

词汇方面的情况已如上述，现在转过来谈语法。语法和词汇本属不同的范畴，前者涉及语言的结构，后者关连到语言的材料。但两者之间又有着密切的联系，因为结构必然要以所结构的材料为依据，而材料亦须通过结构才能实现自己的性能。所以我们探讨汉语语法的规律，仍需拿汉语词汇作为始基。

建基于单音节为基干的汉语词汇之上的语法结构，究竟形成了哪些特色呢？第一是缺少词的形态变化。试考察一下其他民族语言的语法体系，我们会发现它们同汉语之间有个明显的差异，就是词法中的形态学部分占了很大的比重，常常成为外国人学习和掌握的重点。以我们熟知的一些西方语种来说，名词有性、数、格的变化，动词有时、态、式的不同，形容词转换为副词，动词移易为形动词或动名词，都要经过词形变化反映出来。同一个词有诸种不同的形态，在这些语言里很常见，这跟语词的多音节性能是相配的。而汉语由于单音节词在始源时占优势，一词一音一形早已限定，语词造型上就难以构成复杂的变化。汉语语法中词法的部分不发达，词的形态学尤其建立不起来，都跟上述原因有关。顺便说一句，随着现代汉语词汇向多音节化的发展，初步的形态

分化似乎有了一点征兆,如一部分名词后面加“们”表示复数,动词后面加“着”“了”表示进行时或完成时等等。但这些变化远未定型。就拿表复数的“们”来说,一般只限于用在指人的名词后面,如“我们”、“你们”、“妇女们”、“儿童们”,却不能说“狗们”、“猫们”、“石头们”、“房子们”;即使前者,也还有不少限制,如可以说“人们”,却不能说“许多人们”。这表明“们”作为复数形态,尚不具备普遍的涵盖性,也就难以构成语法上的基本规则。“着”和“了”的情形相类。因此,我们至多只能认为现代汉语语法中产生了形态学的零星萌芽,尚未能动摇其总体上缺少形态变化的结论。

缺少词形变化,给汉语的句子结构带来重大的影响。在印欧语系诸语种间,由于每个实词皆有多样化的形态,其语法功能是比较明确的。一句句子里的名词孰为主格,孰为宾格,孰为补格或所有格,动词和名词在人称、性别、数量上的搭配,以及修饰语和被修饰语的关系,子句与子句间的衔接,从词本身的形态上大都一目了然。由这样的词语组合成的句子,其内在逻辑即建立在各个语词之上,至于语词相互间的次序安排,往往成了比较次要的事。比如在拉丁语中,如果我们将 femina(女人,主格)、videt(看见,阴性)、hominem(男人,宾格)三词组合成句,其排列方式不管是 femina-hominem-videt,还是 hominem-femina-videt,甚或是 hominem-videt-femina,乃至 videt-femina-hominem,意义上均无差别,都作“女人看见男人”解。而在汉语中,这句话的词序决不能颠倒为“男人—看见—女人”,如无特殊条件,亦不能将谓语任意提前或置后。当然,拉丁语的例子比较极端。印欧语系诸语种,其形态变化的复杂性和相应地对于词序功能的发挥,程度上是各有不同的。但它们的语句结构不纯依赖词序,一多半要看词形变化,乃是通则。而汉语因缺少形态变化,不能不将词序作为组织句子的唯一杠杆。只有通过词序的安排,将分散的语词组合起来,词与词之间的逻辑关系才得以确立,句子也才能获得完整的涵义。至于有一些语法上的功能,如名词的单复数、动词的时态等,甚或在单独的句子里也还显示不出来,必须联系上下文和全部“语境”才能判别。从这个角度来看,汉语以其语法构造上的特点,可以定名为一种“和合性”的语言,它不强调每个词的独

立性能,而特别注重语句乃至语境间的整体组合。换句话说,汉语的单词并不真正是句子结构的基础,相反,单词倒要靠句子的组合方始取得自己的定性。这种对于整体关系和整体秩序的偏好,不也是我们民族的社会生活和文化心态的投影吗?

句法的特殊性,回过头来又影响了词法。刚才说过,汉语的词在进入句子之前,其语法性能和语法意义是不确定的。从一个“人”字,看不出是单数还是复数,是主语还是宾语;从一个“见”字,分不清是现在还是过去的行为,是施事还是受事。这还属于小范围的不确定,是同一词类(名词或动词)中的意义含混。扩大开来看,由于汉语缺少词形变化,词类之间的转换无法用形态来表示,也必须通过句子组合来加以体现,于是,同一形态的词,在不同的句子组合里,就可以扮演不同的角色,经常由一类词转向另一类词。像“老吾老,以及人之老;幼吾幼,以及人之幼”这样的句子,其中“老”、“幼”凡三见,前一个是动词,后两个是名词,而这对范畴的本来意义又可以算作形容词。此外,像不及物动词用作及物动词,名词和形容词用作副词,不仅古汉语司空见惯,今天用语里也时有遗痕。有人把这种现象称作“一词多类”或“词无定类”,虽未为定论,而语词性能的灵活多变、随势转移,则不能不确认为汉语词法的显著标志。这自然会要加剧汉语语词的多义性和词义的不确定性,因而语法形态便又转化为词汇学上的功能。

以上从词汇和语法两个方面及其相互关联上考察了汉语的质性。我们看到,汉语的一系列特点,几乎都可以溯源于其语词的单音节性能。这种一字一音一义封闭式组合的语言材料,在实际使用过程中,又必须按严格的词序建构起来,才能表达确切的意思,就好比传统生活方式里一家一户的小农经济,只有纳入君臣父子、纲常伦理的宗法网络之中,才能组成社会群体一样。为此,我们不妨将汉语界定为一种以单音节词为基干而又注重整体结构功能的语言系统,它是世界各民族语言中极富于个性色彩的一种语言,是我们民族文化生活传统的独特的模式与示标。

文学功能

汉语的性质既已大致明了,就可以进一步来讨论语言和文学之间的关系,或者叫作汉语的文学功能问题。本章开头部分曾经引用过一句人们常说的话:文学是语言的艺术。其实这句话也可以倒过来理解,即文学是艺术化了的语言。这就意味着语言作为文学表现的合适工具,必须是高度艺术化了的;而其艺术化的程度愈加充分,在文学表现上也愈容易成功。世界各民族语言里,都有一批成功或比较成功的文学作品(包括口头文学),说明各种语言都具有一定的艺术化的性能。但由于语言的发达程度和质性不一,其艺术化的深度和角度不同,各个民族的文学创作在总体水平和风神体貌上,也就有了差异。汉语作为一种高度成熟而又自具特性的语言,对于我们民族文学的总体成长和个性发展,有着极为深远的影响,值得我们认真探讨。

汉语的文学功能究竟表现在哪些地方呢?让我们从外观入手,逐渐深入其内核。

首先一点,可以称之为语词的具象性。大家知道,语言作为思想的符号,其本身是没有独立意义的。人们的思想需要交流,必须外现为一定的物质形态(如声音或形体),于是产生了语言及其书写形式——文字。语言文字和所表达的思想意念之间的联系,是约定俗成,而非必然的,也就是说,它只是一种抽象的代码,而非具象的传真。但另一方面,语言文字既然具有一定的物质形态,有可被感知的性能,也就有了由抽象性向具象性转化的可能。而汉语由于其本身的特点,这种具象性的功能得到了广泛的发扬,给文学表现增添了多姿多采。

汉语语词的具象性,来源于其声韵和形体两个方面。从声韵看,正如我们强调指出的,汉语的音节分化繁多,韵调极其丰富,这不仅增强了语言本身的音乐感,也便于说话人从众多的音节里自由选择合适的语汇,以配合其思想感情的表达,做到声情并茂。例如人们常举到韩愈《听颖师弹琴》诗中的头四句:“昵昵儿女语,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。”前联多用舌前声母 n 和卷舌音 r,多用 i、u、v 等开口

度不大的韵母,多用阳平声调,使字音显得柔和婉转,恰当地传达出儿女私语的情致。后联则一变而为开口度大的a韵母和响亮的鼻韵母an、ang,声调上多用促迫的入声字和音值变化显著的去声字,念起来有一种奋发激荡的节奏感,也正适应于勇士出征的场景。这就是语音与文意密切配合、相得益彰的好例子。再如李清照《声声慢》词中著名的十四个叠字:“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。”多用送气的齿音声母和闭合式的韵母、鼻韵母,加上一系列的音节重叠,渲染出一种凄清索寞、幽怨低咽的气氛,亦为人所称道。至于诗文作家利用句式的长短、奇偶的相生、平仄的交替以及回环往复或一气流注等变化,以助成其文气的抑扬顿挫,显示文情的波澜起伏,更是普遍现象。我国古代文论特别重视一个“气”字,把文气作为沟通作品字句音节和作家思想感情的不可缺少的中介,说明我们的祖先对于语言的声韵效果早已有了自觉的认识和追求。这种借语音以显扬文意的做法,便使得语词的音节摆脱了抽象代码的限制,上升到具象性的层面。世界各民族语言里都有类似的表现技法,但都不如汉语应用的普遍和发展的充分,这显然是由汉语自身条件所决定了的。

具象性的另一方面在于文字形体。汉字作为表意文字,这个方面具有先天的优越性。诚然,表意文字并不同于原始的图画文字,在图象构形上已经作了淡化处理,但比起纯粹的表音符号来,形与意之间的联系毕竟要直切得多。我国古代文学家就曾利用字形与文意间的这种关联,来对文字作具象性的组合,这在汉赋中用得尤繁。像司马相如《上林赋》里的一段:“崇山矗矗,巃嵸崔巍;深林巨木,崭岩嵾嵯。九嵕嶻嶭,南山峨峨;岩陁甗锜,摧崣崛崎。”有意识地将“山”字头和“山”旁的字联缀在一起,用以显示山势的突兀崎岖、绵延广袤,虽不免有堆砌造作之病,而大力发挥汉字的具象功能,让字形直接刺激人们的视觉器官,以增强其对文字内涵意象的感受,这个作用是无人能否认的。后来韩愈等人写诗,也仿效这种手法。像《陆浑山火》中的“虎熊麋猪逮猴猿,水龙鼍龟鱼与鼋,鸦鸱雕鹰雉鹄鹍,燖炰煨爊孰飞奔”四句,前三句利用偏旁组合将地上走的、水中游的、天上飞的各类动物分门别派地聚集起来,到末一句则让熊熊燃烧着的一把大火把它们焚烧干净。字形

的选择对于这个戏剧性场面的表达,无疑是有力量的,这可以说是汉语文学性能的最浅表的一层。

汉语对文学的影响,其次一点,是文学体制的整一性。这种形体上的整一规范,自然根源于我们那种和单音节词相契合的方块汉字。试想:方方整整、大小相同的一块块,形、音、义各各基本独立,把它们逐个排列成文,怎能不趋向于整齐、均衡、对称呢?这对于音节有多有寡、字形可长可短的西方拼音文字来说,根本是不可思议的事。所以,我们在汉语文学作品中容易发现整一的美,而在西语文学作品里则更能见出参差的美,这当然也是相比较而言的。

汉语文学体制的整一性,在古代韵文创作中反映最为明显,几乎构成了民族古典诗歌韵律的整个基础。我们看到,西方多音节语言的特点之一,是各个音节之间常有轻重和长短的差别,西方人正是依据了语言自身的这一特性来组织起他们的诗律的[①]。可是,以单音节词为基干的汉语,音节上的这种差别并不显著(入声字虽属短音,在全部词语中占的比重不大,难以和其他长音调字均衡搭配),于是除了用韵脚表示和谐外,只有依靠语言的整一性来建构韵律,其具体的形态便是齐言、骈偶与声律。

齐言可说是中国古典诗歌的第一要素,从上古的四言诗,到汉魏以下的五七言诗,走的都是这条路子。其间偶亦有杂言句子相搀和,终以齐言为基调不变。齐言的要义不仅在于每句字数整齐,还在于其中每两字构成一个音步(一顿),念起来要略作停顿。像四言诗共两顿,五言三顿(末尾一字一顿),七言四顿,拉长声腔一读,节律感便显露出来了。这就是中国古诗最基本的韵律形式。诗歌以外,古典韵文还有多种体制。比如辞赋以及在辞赋影响下产生的骈文(骈文不押韵,但有韵律,可列入广义的韵文),尽管语句长短不一,而四言、六言则是它们

---

① 古希腊诗即以长音和短音的有规则交替构成诗格,现代英语诗歌却是轻重相间的典型。而且由于这种音长或音势上的抑扬配合,形成了十分鲜明的节奏感,它们甚或不需要添加尾韵(即所谓无韵诗,在古希腊和英语诗歌里十分流行)。这都跟汉语的诗律大相径庭。

的主干。所谓"骈四俪六,锦心绣口"[1],确切地概括了它们的体制特点。四字句和六字句相间并用,这似乎不能算作齐言。但读过辞赋和骈文的人都知道,这种句式的交错并非任意,而完全是有规律的,大体上形成了"四四"、"六六"、"四六四六"、"六四六四"等格局,其间也有整齐的音步组合,从而在不齐之中显示了齐一性。因此,从根本上讲,齐言的精神仍是它们的核心,只是在体貌上出之以参错变化而已。至于后来的词曲,那就变化得更厉害了。词被称作"长短句",明示其非齐言,曲又加上衬字,参差的意味更为强烈。然若悉心探究一下,词曲的基本句式仍不外乎诗歌的五七言和辞赋、骈文的四六言,把它们按照特定曲调的需要错综起来使用,达到有机的统一,这里面仍然贯穿着那个"不齐之齐"的精神,而齐一性的规范也还是其支撑点[2]。

齐言以外,骈偶和声律构成古典诗歌韵律的另两个要素。骈偶一名对仗,指的是上下两句之间字数、词义、结构严格相对待的组合方法。这也是汉语特有的修辞现象。西方语言里有时也可见到上下语句在意义上的排比,但因受多音节文字的限制,终不能像单音节方块字那样排列整齐。骈偶既然适合于汉语的性能,应用上就很普遍。上古歌谣、散文里即时有偶句,迨辞赋兴起,大量采录,延及骈体文赋而登峰造极。诗歌受其影响,也发展出中间诸联必讲对仗的律体诗,流波及于词曲。这样一种"高下相须,自然成对"[3]的语句组织,上口自有铿锵的声韵,比起一般齐言句子来,在整一性方面又进了一大步。

再说到声律,固然是基于汉语声调而对字音所作的协调,但那种平仄相间、上下相对的格式,却是骈偶原理在音律上的推广。声律说的兴起,大致在骈体诗文宣告成熟之际;而声律的运用范围,也经由初起时限于一联,逐步扩大到全篇的历程。这都反映出声律和骈偶之间的内

① 柳宗元《乞巧文》,《四部丛刊》本《增广注释音辩唐柳先生集》卷十八。

② 曲子词的长短句式看似参错多变,要理则在于三、五、七言的奇字句和四、六言偶字句的有规则组合,或偶以间奇,或奇以间偶,或一先一后,或两相交渗,都是为了体现奇偶相生的妙用,这就是它所创造的"不齐之齐"的体制规范。后来的北曲与南曲,略去衬字,其组织原理并无二致。

③ 刘勰《文心雕龙·丽辞》,范文澜《文心雕龙注》卷七。

在联系。唐人正是将诗文创作中这两个新的要素予以规范化和定型化,并同五七言古诗的齐言精神结合起来,方始创建了近体诗的格律,使民族文学整一的美发挥到了极致。宋元词曲对齐言的形式有所改造,而依然保留着声律的规定,可见其作用的深刻①。

汉语文学功能的第三个方面,是表达的简约性。人们常说,汉语是一种最精炼的语言,或者说,中国人说话言简意赅。这究竟指的什么呢?单音节词使发音经济,方块汉字省书写篇幅,都只能算外表上的精减,而非实质性的。真正的简约在于意念的表达方式,它使得中国人可以用少量的词语来传达更多的意思,切实做到言简意赅,而这又跟汉语的质性分不开。

前面说过,汉语作为一种以单音节词为基干的语言,它缺少词的形态变化,也就相应地缺乏明确的语法职能和语法关联。西方语言里,每一个实词(名词、动词、形容词)往往结集着好几种不同的观念。像前举拉丁文 femina 一词,主要意思是“女人”,同时包含阴性、单数、主格等附加观念。后面几种观念不同于前一种观念,不是指的语言所反映的实体(我把事物、行为、性状等实际存在的物象都叫作实体),而着重在表示一定的语法关系。当然,这里的阴性和单数同实体是有联系的,但它们的意义决不仅在于此(许多西方语种对无生命的事物也一律区分阳性阴性,可见着眼点并不在实体本身),更重要的,是要凭藉形态上的标志来和相关的动词、形容词、指示代词等取得呼应配合,因为拉丁语中的动词必须根据主语的人称、数量来确定自己的形态,而形容词、指示代词等也必须跟所修饰、限定的名词在性、数、格等方面保持形态上的协调一致。为此,我们如果读一句拉丁语的文句,脑子里所获得的信号,就不光是反映实体的那些观念,而是同时装满了各种复杂的语法关系。这样的语言在逻辑的精密性上自然胜过汉语,但若以我们民族的习惯心理来看待,则不免会感到它的表达方式过于繁琐,意念过于

---

① 附带说明,有人将汉语诗歌的平仄律,拿来同西方诗歌的轻重律或长短律相提并论,并不恰当。平仄声虽有音值高下变化的不同,而强弱差别远不如西方语言中的轻重音和长短音显然。所以平仄声律在汉语诗歌传统里只是一个补充的因素,而不像轻重律、长短律在西方诗歌里成为首要条件。

庞杂，远不如汉语来得简洁明了。于此可以懂得，所谓汉语的简约性，无非指语词形态和语句组织中尽可能地略去那些附加的关系成分（汉语中通常只用介词、连词和一部分副词、助词来表达事理关系，且亦时有省略），让语言所要反映的实体单独呈现出来。这样一来，意念得到了集中，表现形式自然也趋于凝炼精省了。

表达的简约性，带来了什么样的文学效果呢？其一是意象的密集。如上所述，西方语言里包含的实体观念，是跟许多附加的关系成分纠缠在一起的。实体观念容易引起意象，语法关系则否。后者的成分一多，势必要冲淡和释稀本有的意象，降低其密集程度。汉语的情况就大不一样。它把关系成分尽量削减，使一个个实体意象突现出来，于是造成一种集点式的意象链索，这在文学表现上是具有独特的鲜明性和生动性的。试看王维的小诗《鹿柴》："空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。"头两句不必交代谁在见和谁在闻，也不用说明发语的人是男性还是女性，单数还是复数。后两句包含了一个时间推移的过程，但也不必给前后动词一一标明时态。整首诗除了"不"、"但"、"复"三个虚词分别表示否定、限制和层进的关系外，其余全部语词都在描摹意象，所以能以寥寥的篇幅传达出丰富的视听印象和内心感受，具有浓郁的诗情画意。而如果要把这首诗译成西方语言，必然要添加上许多语法成分，包括省略的主语和介词，不明确的数词和冠词，以及名、动、形诸类语词在形态上的变化，则全诗的直观效应和醇厚的风味自必受到影响①。

不仅如此，由于汉语语句大大压缩了关系成分，竭力让其中的实体观念裸露地凸现出来，便也在相当程度上打破了读者听众对于文中意象的心理间隔，利于他们进入作品的境界。这可以说是表达的简约性所造成的另一个突出的艺术效果。刚才讲到，读西方语言文字写成的作品，触目皆是语法意念上的钩连，它不单在作品意象之间产生间隔，

---

① 20世纪初，以庞德为代表的英美意象派诗人，尝试采用中国古典诗歌这种意象密集的表现方法，也取得一定效果，而构句行文终嫌造作费力，异乎汉诗的自然浑成，这正是两种语言的不同性能所决定了的。

也给读者与意象的直接沟通设置了障碍。因为这些语法关系上的意念,实际上都是由作者的叙述所带来的,它们体现了作者本人的视角。而我们在阅读这样的语言文字时,则随时会被提醒是在倾听某个人的介绍,作者成了读者与文本之间的中介,于是阅读中的真切感不免受到削弱。举个简单的例子:我们读李白《越中览古》诗:"越王勾践破吴归,义士还家尽锦衣。宫女如花满春殿,只今唯有鹧鸪飞"。前三句写往昔的场景,末一句是眼前的情事。如果用英语来表达,前面必用过去式和过去完成式,结尾才进到现在时态。这样一来,我们在上手阅读时,就会意识到是在听作者讲述往古的事,切身感受不强,结末转向今昔对比,反差度也不免在时间距离中趋于淡化。读汉语原诗的体验则不同。汉语不重视时态的区分,从文字意象上见到的仿佛是眼下发生的事,而且一个镜头更比一个镜头来得花团锦簇、烈火烹油,直到最后的镜头叠印上去,一片萧条沉寂,才把人们从原先的梦幻中解脱出来,其给予读者心灵上的撼动自然要鲜活得多,强烈得多。再比如前引王维《鹿柴》一诗,由于一开头省略了主语,通首诗没有出现感受的主体,使我们分不清究竟是作者独自在感受,还是他和几个朋友一起在感受,抑或我们读者亦在共同分享其感受。但也正因为这样,便又不知不觉地消除了作者中介的心理障碍,让我们同诗中展现的自然物象亲密无间地打成了一片。人们常把中国诗歌里这种"物我同一"的境界,归之于哲学思维的渗透,其实也离不开民族语言文字的功能。

讲到这里,已经触及汉语文学性能的又一个方面,即意象的朦胧性。上文举到读李白诗的不辨古今,读王维诗的不分人我,时间与空间、主体与客体,往往交相融合为浑然一体的感知印象,这就带有几分朦胧性。如果说,这还只是语言生成的幻觉,并非语意本身的朦胧,那末,不妨看一看温庭筠那脍炙人口的名句:"鸡声茅店月,人迹板桥霜。"[①]前句说的是鸡啼时月亮悬挂在茅店上空呢,还是月末下沉茅店已传出鸡声?后句指人的足迹印现在覆盖霜花的桥板上呢,还是虽有人迹而板桥仍铺满严霜?甚或作者的意图只是把各个意象平列地叠加

① 温庭筠《商山早行》,《四部丛刊》本《温庭筠诗集》卷七。

起来，藉以传达早起行役所感受到的清冷、萧索的气氛，原来就没有限定意象间的逻辑联系？让我们再引王维诗中的一联：“日落江湖白，潮来天地青”①。这里“白”和“青”一对表颜色的字，究竟应该是形容词还是动词？若是前者，则诗句写的是静景，展现的是两幅画面的相互映衬；如为后者，则诗句写的是动态，勾画出一个由泛白而转青的光线、色彩变幻运动的过程，其情味是很有差别的。这样的例子在古典诗词里不胜枚举。至于说到这种朦胧性的成因，显然还是出于汉语句子结构中诸种语法关系成分的省略，使得意象间的组合有了多向发展的可能，加上汉语词类不甚固定，同一个词可以有几种用法所致。而诗歌由于齐言、骈偶、声律等限制，更需要灵活地调整句子成分、词性乃至词序，因而这种朦胧、含混的特点表现得格外充分，是完全可预料的。

然则，意象的朦胧性在文学表现上的利弊得失又怎样呢？需要作具体分析。从一方面看，朦胧产生歧义，进而造成误解，不利于读者对作品的正确领会。传统批评中许多固执一词的偏颇或相持不下的争论，往往来自文本语意上的含混。但这只是问题的一个方面。换一个角度来看，朦胧性或者多义性也未始不是好事，它可以为我们的阅读和欣赏打开广阔的思路，提供多样化的联想，由不同侧面进入语言文字的深层内涵，从而获得比遵循单一的思路要远为丰富和深刻的体验。人们常说汉语文学辞约义丰，言近旨远，富于弦外之音，耐人咀嚼品味，依据就在这里。即以上引温庭筠和王维的诗句来说，尽管理解上有歧义，并非绝不相容，非此即彼。相反，不同的理解都可以构成对诗歌意象的一种把握，综合起来，相互参照，相互补充，当能加深我们对诗歌意境的领悟。这还属简单的例子，复杂一点的，且举李商隐《锦瑟》诗里“沧海月明珠有泪”一句为代表。诗句共含沧海、月明、珠、泪四个物象，把它们密集在一起，几乎不加任何关联，于是相互间便自动发生了多重组合。比如说，“珠”和“泪”的联系本出自鲛人滴泪成珠的传说，原意是取珍珠的晶莹圆润形似泪点，这里组合成“珠有泪”之形象，仿佛珍珠因含泪而发光，就有了伤感的情味。再比如“沧海”和“月明”本不过是

---

① 王维《送邢桂州》，《四部丛刊》本《须溪先生校本唐王右丞集》卷五。

珍珠存现的背景，但作为独个物象并列相衬，以沧海之大，愈见珠子的孤零零，月光之亮，弥觉珠光的闪晶晶，而深藏其间的沧海遗珠、材质自美的感喟，也就隐隐逗露出来了。至若全句四个物象之间交感共振，共同渲染出那种凄清空廓的情境气氛，更难以从语法逻辑上来加以表达。像这样多层次的内涵，正是凭藉了语句的简约和语意的朦胧，才足以引人玩索，供人采撷。如果将诗句径直写成“大海里的珍珠在月光下闪闪发亮，有如晶莹的泪花”，物象的关系固然坐实了，原诗的神味不也丧失大半了吗？

现在要讲最后一点——内容的抒情性，这是以上各点的总合归纳。根据上面作过的分析，汉语的文学性能是多方面的。语词的具象性使汉语在声韵和形体上富于音乐感与造型美，便于配合文意的传达，做到情文并茂；体制的整一性为文学作品，特别是诗歌韵律提供了合适的规范；表达的简约性有助于意象的密集、生动和感受真切；意念的朦胧性带来了联想丰富、含蓄不尽的独特风神。众多特点归总起来，可以看出，汉语的长处与其说在于逻辑推导，毋宁说在于直观显现；与其说在于事理的解剖，毋宁说在于情意的暗示。汉语作为一种形象的语言、情感的语言、诗的语言，是无与伦比的，而若用作学理的论析和概念的演绎，则似乎比不上印欧语系的一部分语种来得缜密精严，至少在它的古典形态是这样。我们看中国古代哲人尽管并不缺乏深刻的思想，却宁愿采用散漫而富于启示性的语录体来写作，不像西方从柏拉图、亚里士多德起便醉心于构撰庞大的理论体系。我们的文学创作也是以抒情诗歌独步世界，散文、戏曲、讲唱乃至小说诸种文学样式都或多或少带有诗的韵味，并且缺乏西方那样悠久发达的叙事文学传统。造成这类现象的因素是多种多样的，跟社会、历史、文化的各个方面有关，但也不能不顾及作为特定文化模式的民族语言。汉语既然是一种长于抒情的语言，它必然会对我们民族的心理起着潜移默化的影响，从而驱动民族文学创作向着抒情化的道路发展，这应该说是汉语文学功能的最根本的一点。从这个意义上讲，我们又不妨将汉语的文学功能简捷地称之为一种诗学上的功能，一种诗化机制的作用，正是凭藉了这一机制，才得以形成民族审美文化乃至整个中国文化中的诗性传统及其特殊的品格。

历史变迁

汉语以其特有的性能,在我们民族文化和文学传统上打下深刻的印记,这是谁也不能否认的事实。但要看到,汉语自身并非一成不变,它会随着社会文化生活逐渐变易,而这种变动又会反作用于民族文学的风貌。研讨汉语的文学功能,对这一方面的情况也不能避而不谈。

要说到汉语自身的变易,我们无法列举各种细小、局部的变化,只能从大处着眼,将它的历史过程粗分为若干阶段(所依据的还只能是书面材料)。大体上说,殷周时期、春秋战国以还、唐宋而降和"五四"以后,可以视作汉语发展的几个明显的段落。

殷及西周的语言,除了甲骨文和金文的记载外,主要汇集在《尚书》、《周易》和《诗经》的"雅""颂"里。以后世眼光来读这些文字,特别觉得古奥艰涩,所谓"周诰殷盘,佶屈聱牙"[①]即是,而其实它们倒是比较接近当时口语的。也可以说,正因为接近口语,一旦语言变迁,文字记录反倒不容易被人们看懂。所以这个时期的文体到秦汉以后基本消失,后世除了刻意仿古之作,很少采用,对文学发展上的影响便也相对微弱。

春秋战国之交,在社会大变革的背景下,民族文化空前拓展,语言中也出现一定的新变。如复合词开始发展,各类虚词广泛使用,词类活用和词性转换的现象孳生,句子结构趋向规范化和形式化等等,总之是古汉语的一些基本格局初步得到确立,并于秦汉之际逐渐达到凝固。这样一种语言形式被长时期稳定下来,一直作为书面语的典范,沿用至清末民初,就是通常所说的"文言"。在此期间,语汇的更替和语法形态的小调整自然是免不了的,而皆未能改变其基本格局。因而我们读先秦(指春秋战国)两汉的文章,语感上同阅读唐宋明清的古文相差无几。几千年来的正统文学,也都是用的这一文体。

然而,民族语言的流变是不会停止的。当"文言"在秦汉以后被凝

---

① 韩愈《进学解》,《四部丛刊》本《朱文公校昌黎先生文集》卷十二。

滞于书面文献时，社会生活中实际使用的口语仍在日新月异地演进着。从汉魏六朝的乐府民歌和笔记小说里，多少可以看出这种演化的迹象。但由于这些作品都经过文人的手笔，很难说完全符合语言的原貌。只是在唐宋之后，从民间艺人记录下的俗讲、俗唱的底本如话本、演义、鼓书、变文、宝卷、弹词和一部分民间歌谣曲辞中，我们才能找到一种分明不同于“文言”的文学语言，一般称之为古白话。古白话是现代汉语的先驱，其间双音节词大量涌现，“的”、“了”、“么”、“哩”等口语化虚词逐渐代替“之”、“乎”、“者”、“也”，词类活用的事例减少，“被”字式和“把”字式普遍应用，以及多重复句建立等，都为现代汉语的成型作了铺垫。这就是为什么一个现代人尽管不懂古文，仍然可以大体顺畅地浏览古白话作品的缘故。

鸦片战争爆发，中国社会进入新的大变动时期，欧风美雨挟带着大量的新事物、新名词汹涌而来，几令人应接不暇。为了应付外来文化的挑战，中国人开始接触西方的语言文字，本意是为了借助这个工具来了解西方社会，结果不免使自己的语言也受到感染。“五四”以后正式诞生的白话文(即现代汉语)，虽由古白话发展而来，却明显带有欧化的痕迹。在现代汉语中，多音节(包括双音节)词占了压倒优势，词的形态变化(如形容词加“性”转为名词，名词和形容词加“化”转为动词)有所萌芽，长附加语的出现和句子结构的复杂化，以及语句间各种逻辑关系的明确化，就都和西方语言形式有关联。当然，欧化并没有能从根本上改变汉语的体性(如单音节词为基干，注重整体结构功能等)，但它确实给现代汉语的体貌带来许多变异，也不能不对文学传统的更新产生巨大的效应。

综括以上有关汉语历史进程的叙述，我们可以从中找出哪些具有主导意义的趋势，并正确估价其对民族文学演进的作用呢？

第一是文言(书面语)和白话(口头语)的分离及其在文学史上的代兴。众所皆知，文字虽然是语言的记录，但它和实际口语之间是会发生一定的距离的。这是因为口语有具体的语境，可以说得随便一些，而写成文字必加整饬；加上语言的变迁在先，书面记录总要落后一截。所以在任何民族的语言中，语体和文体总有差异，言文不一致是普遍现

象。可是,像古代汉语那样在秦汉以后让文言和白话彻底分离,保持两种语言的平行发展达两千余年之久,却不能不说是世界语言史上的奇观[①]。这个局面的形成,有其社会政治的原因,而亦跟民族语言文字的性能有关。汉字作为表意文字,原本就同语音相脱节。语音变化了,词义转换了,并不妨碍书写人依然用旧有的字形来传情达意。久而久之,差距愈拉愈大,文言和白话的分途并驰便得到定型。这并不是说两者之间绝无交流。文人创作的诗文里常要吸收口语成分,一些白话小说也会融进文言的词汇,甚或引用几首诗词或穿插一段赋体铺排文字,但从总体上看,两种文体的界线是不容混淆的。

文言白话分离的直接后果,是加深了雅俗文学的对立。文学之分雅俗,根源于接受对象的不同,在古今中外历史上概莫能外。但中国古典文学的雅俗分界,还有一个重要的标志,就是语言媒介的差异。说得直截一点,用文言写的是雅文学,用白话写的是俗文学,两者泾渭分明。人民大众既然读不懂听不懂高雅的文言,士夫文人又不屑于使用鄙俚的俗语(亦指一般情况而言),雅俗的分界就难以打破,文学的双轨运行也成了定局。如果说,在唐以前,书面语和口语的差距尚在渐形扩大之中,文言作品还有可能多方面地吸取口语的表达方法以增强活泼新鲜的气息,因而雅俗文学的间隔不至于过分悬殊,那末,宋元以后,随着各种俗文学样式的蔚然勃兴,白话与文言两种语言体系截然分流,雅俗之间的对抗便发展到十分尖锐的地步。雅文学要维护传统的高雅身份,只能把自己束缚在早已凝固化了的文言形式之中,从而大大减损了文学语言的创造力和生命力;而俗文学虽因采用活生生的口语,显得生机蓬勃,又由于少有文人的眷顾而得不到加工、提炼的机会。雅俗由分途走向分裂,从民族语言变迁的角度来看,正是汉语文白对立运动在文学史上的反映。不过就长远的趋向而言,文字受语言的先导,是不可改易的规律。白话文学在“五四”以后终于取代了文言,结束了过去那种

---

① 公元5世纪罗马帝国灭亡后,拉丁语作为正宗文献用语,亦保持了一千年时间,而后方为英、法、德诸语种所取代。不过那属于不同民族语言之间转换生成的过程,跟汉语在同一民族语范围内的言文分流仍有区别。

雅俗对峙的局面，则完全是顺理成章的。

汉语进化的第二个重要倾向，是语词由单音节向多音节的过渡。单音节词是汉语词汇的基干，前已反复申述，但并不排除语词演进中的多音节化趋势。大致说来，从《诗经》的风谣到战国诸子的散文，可以清晰地看出词语构成由固有的连绵体向合成式转换的轨迹，这就为多音节词的能动创制准备了条件。秦汉以下，新词的组合不断产生。到宋元后的白话文学作品里，双音节乃至三个以上音节的语词占据了相当的比重。至于近现代以来，由于众多新名词术语的输入和语言本身的日趋精密化，多音节词的数量大大超过了单音节词，更是有目共睹。新出现的多音节词，除了少量拟态词和译音词属于连绵语词外，一般仍是用的合成式的综合方法，所以也还多少保留着汉语以单音节词为基干的传统。不过既然单音节词的优势已经逐渐让位给多音节词，自不免要对文学作品的体性有所影响。

这种影响表现在什么地方呢？突出的一点是破坏了以往单音节词与方块汉字的契合关系，使得文学形体上的那种整一的美难以保持原样。我们还是以诗歌韵律作为具体分析的对象。前曾述及，齐言、骈偶和声律是构成古典韵文体制整一性的三大要素，齐言尤其是它们的基础。齐言（包括两字一顿的整齐音步）之所以行得通，关键在于汉语单音节词的优势（不排除配以适当数量的双音词），这同样也是骈偶和声律得以建立的前提条件。我们还看到，此种整一性的规范，又有它自身形成和发展变化的历史。一般地说，从《诗经》里不规整的四言句式，经由楚辞和乐府杂言对各种声音节奏的大胆探求，终于结合成奇偶相生的五七言古诗，这是整一性规范在古典诗歌里初步确立的表征。而后通过长时期的对偶与声律的讲求，拓展出新型的律、绝近体，诗歌形式的齐一的美便臻于完善的程度。这样一个单向进化的过程，无疑是以古代文言形态的相对稳定性为靠山的。然而，在口语不断变化的情况下，文言也不能绝对不变，语词的多音节化乃至语句结构的复杂化便是一例。这就给原有的整一性体制带来了冲击。古典诗歌由四言进为五言、五言进为七言，是想在传统的齐言框架内作出相应的调整；而唐宋以还大力创作的杂言歌行及新兴的曲子词，则试图打破旧有的框架，

以"不齐之齐"的节律来适应语言的变化。如果说,曲子词的语句形式基本上仍未越出雅言文学的范畴,那末,当元人散曲大量参用白话成分时,体制规范就不能不作出更大胆的变革。像"我是个蒸不烂、煮不熟、槌不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆,恁子弟每谁教钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头"①这样的句子,因为用了一系列三音节的词组(有的就是三音节词如"响珰珰"、"慢腾腾"),再也没有可能完整地纳入传统诗词二字一顿的音步组合里去。元曲多用衬字,而且衬字不讲平仄,也不一定构成严格的对偶,当和白话的使用密切相关。不过散曲的语言毕竟还是一种文白参半的体式,所以衬字以外仍有句调、声律、韵字等要求,这一点上又和传统诗词相接近了。

从上面的回顾可以看出,文学体制的整一性要求,不能不随文学语言的变迁而改变其体貌。齐言、骈偶、声律,主要适合于文言形态的诗歌,对古白话就不完全合用。现代汉语中多音节词占的比重更大,句子结构更为复杂,再要硬套整齐的字句和平仄声调,肯定行不通。"五四"后的新诗多用自由体,比较侧重于参差的美,应该说"事出有因"。但这并不意味着新诗可以毫不顾及体制的整一性;没有整一性,也就没有汉语诗歌的韵律。问题在于认真地实践和总结出合乎现代多音节语词的音步组合关系来。它不必限定为两音节一顿,也不必要每行的顿数相等,却需要考虑到错落中的有致,不齐中的齐一,以达到奇偶相生、长短互济的效果,以造成活泼、鲜明的节奏感。要言之,化单纯的整一性为参差美和齐一美的对立统一,大概是汉语文学体制由古典向现代转化的合理途径。

末了,要说到汉语演变中的又一个主要标志,就是语法关系的渐趋严密化和明确化。我们已经知道,汉语语词因缺少形态变化,要靠句子结构的功能来确定其语法关系,并由此促成一词多类和词类活用的现象。后面这种情形,在古白话兴起后已有所减少,显然跟单音节词向多音节词的转化有关。近现代以来,更由于西方语言的影响,汉语在词形

---

① 关汉卿《南吕·一枝花·不伏老》,录自隋树森《全元散曲简编》第75页,上海古籍出版社1984年版。

变化和句子结构的严密化方面又跨进了一大步。如“的”、“得”、“地”的分工标示定、状、补语，“着”、“了”、“过”的分别记录时态，“于”、“以”、“为”等介词的多向分化，以及各种关联词语的精密搭配，都使得词句的逻辑关系愈益趋向谨严和明晰。而在这一变革的过程中，现代汉语也注意防止了过分欧化的缺陷，并没有完全转向一部分西方语言那样繁复的词形变换和叠床架屋式的语句构造。然则，汉语语法关系的变化，又怎样显现于民族文学的建构呢？从一方面看，语言的精密化有助于民族思维摆脱直观、浑囵的习惯势态，向着事物的不同侧面、不同层次纵横展开。这不仅便利于我们对客观事理作科学的探究，也会促进我们用艺术的眼光来细密地观察生活和表现生活，把思考力和想象力有机地统一起来。这是文学创作的得益的一面。但就另一方面而言，语意的明确化也必然会使词语表达上的精炼、含蓄、多义性和富于启示性受到损伤，多少破坏了那种浑朴直率的风味和朦胧闪烁的意境。这又是发扬民族文学传统和审美文化心态的不利的地方。综合起来看，汉语作为一种抒情的语言、诗的语言，优势正在缩小；而作为说理、记事的语言，作为小说和散文的语言，长处当能展现。明清以来白话小说的辉煌成就和抒情诗的转趋式微，正是明白的先兆。而“五四”以后各种散文文体的顺利成长与新诗发展的步履维艰，也提供了有力的佐证。这决非意谓诗歌创作不再有广阔的前途，只是表明像过去那样的抒情诗一枝独秀的局面必将改观（实际上已在改观）。汉语不囿限于诗的语言，中国不囿限于诗的国度，或许这反倒能成为民族文学以至整个民族文化实现新的转变的一个契机。

第五章　中国文学与世界

到现在为止，我们一直停留在中国文学自身的范围内来考察中国文学，即使谈到一些国外的文学现象，也只是拿来作比较参照，并不涉及它们与中国文学之间的交流关系，于是后者仿佛成了独立自足的民族传统，一个自我发展、自我完善的封闭的文学体系，这自然不符合实情。事实上，任何民族的文学创造都不仅仅是它自己的事，因为民族作为一种历史现象，本来就是在同周边世界的联系和交往中逐渐形成并不断演进着的，它的物质生活、社会生活、精神生活各个方面皆不免受到外来的影响，反过来给予推动于外部世界。从这个意义上讲，民族的文学同时也应该是“世界的”；民族文学的进程，往往就是它一步步走向世界的历程。当然，“世界”的范围是会起变化的。在遥远的古代或中世纪，人们面对的多半是大大小小的区域性世界，民族文学与文化间的交流，亦常限于这个局部的范围。而到近现代，随着生产、科技的高度发达和商品市场的巨大扩展，全球一体化日益成为现实，真正的“世界文学”才有可能出现。这并非指民族文学很快将为“世界文学”所取代，不是这个意思。在可以预见的将来，民族的经济和文化还大有拓展余地，民族文学传统自有其蓬勃的生命力。但在全球一体化趋势的引导下，各民族文学间的相互交流、相互渗透、取长补短、共同促进，必将达到非常活跃而有效的程度，从而使文学创作明显地突破民族的限界，构成世界性的现象，这就成了“世界文学”。由此看来，向着“世界文学”迈进（包括以往进入区域性世界），也便是民族文学自我发展、自我提高的重要途径。我们研究中国文学，决不能遗漏这一视角。

走向世界的中国文学

中国文学是怎样走向世界的呢？作为一个古老民族所建构的悠远而持续演化的文明系统，中国文学在其全部历史行程中，确立了稳固而发达的体制，具有区别于其他各民族文学的鲜明的个性特色，是举世公认的。这并不意味着它的独立自足。实际上，中外文学（包括与之相关的文化诸方面）的交流，是经常的、大量的，绵延达二千年之久。我们可以依据这一交流的开展程度，将中国文学的历史大致划为三个阶段，即：本土的中国文学、亚洲的中国文学和世界的中国文学。

第一阶段相当于先秦两汉时期。在这个阶段，文学的发展上不是没有交流，但基本局限于本土范围，表现为融合若干地区、部族的文化与文学因素，以初步形成民族文化和民族文学的传统。其中最显著的两次交流，一是上古时期黄河流域的西部文化（“龙”的文化）与东部文化（“凤”的文化）汇合为华夏文化（含有神话、传说、歌谣等文学成分在内），二是春秋战国时期的中原文学（《诗》的传统）与南楚文学（《骚》的传统）汇合为汉民族的文学。这两次交流意义重大，奠定了我们民族文学的底基，但它们均发生在本土范围以内，只能算民族文学内部的交流，并不同于中外文学的交流。至于外来文化的影响，在这期间虽不能绝对排除，而规模零散，作用不显，则可以断言。所以，我们还是有理由把这一段文学称作本土的文学，视之为中国文学走向世界的准备时期。

中外文学交流的新阶段，以六朝为起始，一直延续到明代。严格说来，这一新的对外开放的趋势，从汉代便已肇端。两汉大一统王朝的建立，为我们民族活动范围的拓展创造了条件，中国人与外部世界的接触变得频繁起来。汉武帝时张骞出使西域，打开了通向印度和中亚各国的门户，此后，异域的物产、工艺、音乐、舞蹈、建筑、雕塑、宗教、典籍，便源源不绝地流向我国，而我们的制度、文物也大量播散出去，中外文化交流进入新的起点。不过这一趋势落实于文学领域，则要迟晚一步，大概到六朝才充分显示出来。如佛教的传入中国，早在东汉初年，而它于

文学创作上的反映，却要到六朝志怪、永明声律中去探寻。同样，中国文学的输往日本，尽管在其古代神话传说里可以找到蛛丝马迹，而正式烛照于日本文坛，也要待到公元5世纪后的飞鸟、奈良时期。因此，我们以六朝作为新阶段的上限，应该是说得过去的。

从六朝下迄明代，这一千多年时间，是中国文学超越本土范围，和周边一些国家、地区、民族开展经常性交往和多方面沟通的时期。这个阶段里，我们先后接受过印度、波斯、阿拉伯以及其他亚洲国家的影响，大大丰富了本民族的文学传统。其中特别要提到的，是印度佛教文化对中国文学的重要推动作用。如佛教故事传说直接启发了六朝志怪和唐人传奇，并给予深远影响于宋元以后的小说、戏曲；佛家的宣讲采用说唱结合的形式，为唐以后变文、诸宫调、宝卷、弹词等文学体制的产生铺平了道路；佛经的翻译促成汉语语体的变化和音韵的讲求，成为中古时期诗歌声律以至整个文学风貌转变的重要契机；而佛理的精研则不仅使中国文学在思想感情上添加异彩，也为艺术创造中的“妙悟”、“活法”、“意境”、“理趣”诸说开启了不二法门。可以毫不夸大地说，如果没有印度文化的这些影响，六朝以后文学发展的轨迹将不会是现在这个样子，至少其丰富多彩的风姿将大为减损。与此同时，也不能忽略中国文学在此期间曾给予其他国家、民族文学创作以巨大的动力。如我们的邻邦日本、朝鲜、越南等，在其民族文学建成的过程中，均承受过中国文学的雨露。这些国家里，不仅普遍有一个强大的汉文学的传统（指直接用汉语和汉文学体制写成的作品），即便它们的国语文学部分（如日本的和歌、物语，朝鲜的时调，越南的字喃文学），无论从内容或形式上看，亦皆打上中国文学的深刻烙印，更不用说某些中国古典作家作品之得到刻意模仿了。由此看来，中国文学在这个阶段确已跨越本土，走向了外部世界，不管是“予”还是“受”，它都不再是纯粹意义上的民族文学，而成了“世界文学”的一个组成部分。不过要看到，当时的“世界”还非常有限，基本上局限在亚洲，其关系深切者主要是东亚、南亚的一部分地区，亦即西方人所谓的“远东”。因此，我们暂且把这一时期的文学称之为亚洲的中国文学，以别于后来的进一步发展，这是中外文学交流的第二阶段。

中国文学之正式成为世界性文学，是以中国和西方交往的树立为标志的，因为只有在这一交往之中，中国文学才最终摆脱东方的拘囿，而真正获得全球的意识。这自然也有个过程。早在13世纪，横跨欧亚两洲的蒙古大帝国的创建，便已经为中国和西方世界间的直接交通搭起了桥梁，双方的距离开始缩短，但直到明中叶以后利玛窦等一批传教士来华，在大力传布基督教义之余，有系统地引进有关西方天文、地理、历算、科技、音乐、绘画、典章、伦理诸方面的知识，并热心报导中国和译介中国典籍于西方，从这时候起，中西方文化交流才有了持续的展开。因此，我们不妨将明清之际定为中国文学走向世界的又一个新的界标，是第三阶段文学——世界的中国文学的滥觞，而其流波横溢，至今方兴未艾。

先来看一看晚近三百年间中国文学向外传播的足迹。大约自17世纪起，西方人开始从来华传教士的口头和书面介绍中，多少了解到一点中国文学的情况。至18世纪，一批中国文学作品如杂剧《赵氏孤儿》、小说《好逑传》、一部分古典诗歌，连同"四书"、"五经"、《老子》、《庄子》等典籍，被译成好几种西方文字，流布于英、法、德各主要欧洲国家，受到像启蒙思想家伏尔泰、孟德斯鸠、霍尔巴赫以及大文豪歌德之类人的重视。人们不仅高度评价中国文学中的道德观念和理性精神，还尝试模仿其风貌并汲取其题材来写诗编剧。一股小小的"中国旋风"席卷欧洲启蒙思想界，这个说法不为夸张，其余波蔓衍于19世纪。下迄20世纪初，中国文学的步履更飞越大西洋彼岸，从欧洲进入美洲。1912年以后崛起的以意象派为代表的美国新诗运动，便深受中国古典诗歌的启发。新诗运动的主将庞德公开宣称，中国之于美国诗歌的复兴，正如希腊之于欧洲文艺复兴①，可见其倾慕之诚。此外，像中国戏曲艺术之促进西方戏剧的变革，中国古典名著在国外得到多方面的关注和专门的研究，特别是"五四"以来的中国新文学被迅速译介于世界各国并受到欢迎，以及建国后我们同亚、非、拉各地区展开全方位的文化交流，皆足以说明，中国文学之走向世界，在短短二三百年间

---

① 见赵毅衡《远游的诗神》第一章第二节所引，四川人民出版社1985年版。

有了长足的发展，已成为不可逆转的趋势。

与民族文学对外传播的稳步推进相对照，外来思潮的侵入中国，在这期间却呈现出波浪起伏的异样姿态。如上所述，西方学术文化的有计划引进始于明末，但偏于宗教和科技，较少涉及人文学科，更谈不上文学创作。这一倾向延续到清初一段时间，遂因罗马教廷同清王朝之间在传教问题上的纠纷，导致清政府禁止教会，驱逐教士，连带也限制了西方文化的输入。直到一个多世纪以后鸦片战争的爆发，西方思潮才跟随军舰、大炮再度汹涌而来，这回则不限于自然科学。在这声势浩大的“西学东渐”的浪潮里，文学的位置稍稍靠后，差不多要等到戊戌变法的失败，人们开始觉悟到“欲新一国之民，不可不先新一国之小说”①，由是方受人注目。不过这种后滞的势态，很快便转为后来居上。且莫说清末民初出现的翻译文学热，在不多几年时间内，译介、出版了数百种域外文学作品，遍及英、法、德、美、日、俄、西班牙及其他欧洲小国，其势头之猛令人瞠目。更其重要的是，西方文学的大量引进，极大程度地改变了人们对文学的传统观念与爱好，促使中国文学的体性逐渐发生变异，终于导致“五四”文学革命和中国新文学的诞生。中国的新文学固然植根于民族生活的丰厚土壤中，也并未同传统割断联系，但它已具有不同于古典文学的性质与功能，是大家都承认的，这里便少不了西方文学乃至文化思想的催化作用，也就是吸纳了后者的成分。“五四”以后，新文学在发展中更显示出向世界全面开放的视野，一时间，从马克思到尼采、弗洛伊德，从写实主义、浪漫主义到西方现代派，几乎同时进入文学界，形成诸种思潮并驾齐驱、争奇斗艳的壮观。但不久，随着政治形势的严峻化和革命运动的转向深入，以俄苏文学为代表的革命现实主义文学潮流占据上风，其他流派的影响衰歇下去。20世纪50年代后，更由于“左”的思想路线的干扰，使我们对西方文化采取或多或少的拒斥态度，也阻碍着我们去更好地了解世界。于是，待到80年代重新对外开放时，各种新思潮、新派别、新体式、新风格，便又一

① 梁启超《论小说与群治之关系》，《饮冰室合集·文集之十》第6页，中华书局1989年版。

下子涌现于我们的文坛,五光十色,令人目不暇接。这众多的外来影响尽管利害杂陈,长短互异,而为我们提供了外部世界的信息则是共同的。如能坚持“为我所用”的方针,通过比较、鉴别、消化、吸取,必将进一步丰富我们的民族传统,推动中国文学走上新的台阶。

纵观几千年的历史,我们确实可以看到,中国文学决非在一个封闭的圈子里自我演进。从它成立之日起,就开始了一步步走向世界的行程;而它的向世界走去,同时也是世界的向它走来。正是在这日益扩展的双向交流的过程里,中国文学从多方面积累并不断深化着自己的民族传统,从而以独特的方式参与着世界文学的运行,并逐步融入人类文化大格局的有机构成之中。民族的亦即世界的,这是一条颠扑不破的真理。

双向交流中的几个问题

从中国文学走向世界的历程中,是否可以提出一些值得思考的问题,或者叫做带有规律性的现象,以供进一步探究呢?我想,有这么几点值得注意。

首先,我感到,中外文学和文化之间的交流,并非纯然自发的活动,而是以各民族文学发展的主体需要为内在依据的。换句话说,并不是两种文学传统偶然地碰到一起,便自然产生交流,还要视主体需求而定;主体根据需求作出的选择,制约着交流的有无及其所取的方向、规模和程度。当然,这种需求和选择也不是任意的,它要以主体所处的历史地位、历史进程为客观内容,又要受各种外部条件如地理位置、自然环境、商业交通、政治形势的限制,但在特定范围之内,民族文学主体的选择仍是带关键性的,这一点必须予以强调。这也是外因通过内因起作用的具体表现。

我们来看中外文学交流的史实。前面说过,中国文学在其早期发展阶段,是以本土范围内的交流为主要标志的。这是什么原因呢?或许可以找到多种解释,而基本的事实是:由各地区、各部族文学汇合而成民族文学的底基,这个进程恰恰与汉民族的形成同步,这一点决不能

忽略。我们知道，作为中华民族主体的汉民族，自身也是历史地形成的。先是由上古时期定居于黄河流域的若干部落集团，通过联盟、交往、战争、婚姻等各种手段，凝结成华夏各族；而后又在周秦之际的历史变革中，吸收了羌、戎、夷、狄、苗、蛮的一部分，发展为最初的汉民族。这两次民族交汇的浪潮，不正好同文化和文学上的东西、南北的交流节拍相应、步趋一致吗？可见不是什么别的奥秘，恰恰是我们民族孕育、诞生的历史行程，以及在此基础上初步确定民族文化和文学传统的需要，推动了早期本土范围内的交流，并使它占据文学史上的突出位置，而一些可能存在着的对外交流反显得湮没不彰了。

再看下一个阶段，中国开始超越本土范围，同亚洲各国展开交往，其重点则落在东亚、南亚的一些地区，这固然有地理、政治之类外部限制，而亦不尽然。比如说，中国文学在日本、朝鲜、越南引起过巨大反响，似乎可以用国土的接壤、政治上的密切联系以及这些地区文化发展的相对落后等因素来解释，但同样具备上述条件的蒙古，尽管也跟汉民族文化有交流的机会，为什么产生的结果不尽相同呢①？再比如中国文学受印度佛教文化的推动，在历史上是无与伦比的，这或许也可归之于近邻关系，但要看到，就当时交通状况而言，印度文化的输入中国要绕道西域，这么一来，"近邻"未见得很近，然则，同一时期由同一条西域渠道传来的包括波斯、阿拉伯以及中西亚众多地区和民族的文化中，又为什么竟然是印度的影响独占鳌头，甚至一直渗入我们民族文学传统的深层呢？这些问题分析起来，可能涉及复杂的方面，但有个大前提需要考虑，便是上述地区的人民和我们自己一样，都属于农耕民族。在共通的农耕社会形态上建立起来的农耕文化，彼此容易产生相互吸取、相互补充的机能，一旦有了特定的需求，便有可能进入水乳交融的境界，不像游牧、商业文化之于农耕民族，即使发生交流，往往构成油水关系，只在本底子文化上面涂染几道新奇的色彩而已（阿拉伯诸文化对

---

① 漠北蒙古人与汉民族的交往可溯自宋代，而文学上受汉族影响则要迟晚得多，大致于清代方形显著（远远落后于藏族文学在当地的传播），且演义小说方面的影响高出于传统诗词，这些特异之点足资参考。

我国一些少数民族影响似更大，值得玩味）。这里分明体现出主体选择的作用。

至于近三百年间中国文学的走出远东，跟西方乃至全球各民族实行全方位的交流，这一重大的变化，显然同近现代世界商品经济的发达和中国自身日益深入地卷入这一商品经济体系的总趋势分不开。可以设想，如果今天的中国仍然置身于自给自足的农业社会，它决不会有更新民族文化传统的需要，也决不会出现“别求新声于异邦”[①]的响亮呼唤。从这个意义上讲，中国新文学的诞生，并非单纯西洋文学和文化思想输入的结果，恰恰相反，是创建和发展新文学的热切期望，使我们作出了向世界优秀文化全面开放的抉择。而这一开放的后果，又不能不影响到主体自身的建构，它在我们的新文学上面打下外来文化的烙印，造成独特的时代风貌，这也是无可回避的事实。总之，主体选择制约着双向交流，双向交流反作用于主体需求，历史的辩证法便是如此。

其次一点，正因为文化传播和文学上的交流要通过主体选择，交流的方式便不可能是一方对另一方的简单接受，即所谓盲目照搬或拿来就用，而必须经历一个复杂的过程，包括接受者对外来文化及文学现象加以观照、了解、分析、综合、批判、吸收以至消化、改造的全部历程。这是一件相当长期而又艰巨的工作，但只有经历这番工作，一种外来的文化成分，才有可能进入本民族文学的内部，真正发生作用于民族主体文学，并最终转化为民族文学肌体的有机组成部分。这个道理是不难理解的。那末，有没有可能对这一复杂的转化过程作出适当的理论概括呢？在我看来，其表现形态尽管千差万别，而一种文化对另一种文化的吸取和改造，大致不越这样三步骤，即由最初的“认同”，到进一步的“别异”，以至后来的“综合”。这是一条完整的由外而内的转化路线，也是主体与对象双向选择和交流的基本进程，我们试加论述。

第一步“认同”，指的是一个民族在开始接触一种外来文化时，往往有意无意地忽略其与本民族文化异质的方面，而力图用自己固有的模式来框范对方，把外来文化说成与本民族传统在性质上相一致的东

---

① 鲁迅《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷第58页，人民文学出版社1973年版。

西。这在文化交流史上是屡见不鲜的。如汉晋期间佛教传入之初,我们先是把它看作为诸种神仙方术的一种,而在玄学兴起后,又常对它的旨义加以玄学的解释,这就叫认同。明清之际西学东渐之始,中国学术界也曾盛行过“中西会通”或“西学中源”的说法,即把西方文化中的许多新事物说成“古已有之”,要到中国的传统中去找根源,或以之与中国传统相比附(如林纾译介西方小说,却归之于《史》《汉》笔法),这当然也属于认同。认同起因于民族思维的定势,也就是通常所说的“用老眼光看新事物”,这在心理学上其实是有根据的。瑞士心理学家皮亚杰倡导“发生心理学”,把人的认知活动看做主客体双向建构的过程。他认为,主体接触客观世界,并非像白板一块那样随意地记录外界事物的映象,而是预先带着设定的心理图式来对外界事象进行选择和加工的。当外界事象与主体心理图式不一致时,人们起初总是按固有图式来规范和改造对象,努力把对象纳入自己原有的框架里去,直至反复、大量地接触异质事物,充分感受到主观设想与客观世界的脱节,才会着手修改既定心理图式以顺应外在现实,于是产生新的认识。皮亚杰所揭示的个体心理认知活动的规律,又何尝不适合于民族接受的心态?民族同个人一样,亦有自身预设的心理图式(即传统思维定势),一旦和外来新鲜事物相接触,总不免在一段时间内要用老眼光去衡量,这就构成认同的环节。认同作为吸收外来文化的第一步,是必不可少的;没有这种认同,异质事物便不可能为我们所接受。但是,认同式的接受又是很浅表的,它至多摄取某些现象材料,并不能触及事物的质。换言之,它按照自身固有的模式来观照外来文化,不仅不可能真正了解外来文化,也无从实现自身传统的内在变革,这就不能不过渡到下一步的“别异”。

所谓“别异”,是指一民族在与另一民族的文化经过一段时期接触后,逐渐感受到对方的特异品格,看出它和本民族传统之间的不同,因而有意拿它来同自己固有的文化相对照,竭力划清二者的界线,突出其相异之点。在这过程中,又常会引起两种对立的倾向,一是模仿,二是拒斥。前者的出现是因为看到异质文化的长处,觉得自己不如,从而下决心改变自己本来的轨辙,去追随外来文化的踪迹,于是造成狂热的模

仿。后者的产生则出于自大及自卫的心理，或则看不起对方，认为不值得向人家学习，或则担心自身的传统被对方所吞没，由此采取一概拒斥的态度。两种倾向鲜明对立，却都根源于“别异”。由于只见其异，不见其同，逻辑的结论必然是抛弃一方，去追随、捍卫另一方，这就不能不陷入对外来文化模仿或拒斥这两个极端。大体说来，当主体需求自身传统的急速发展和变革之际，模仿之风容易抬头；而若需要保持和稳定固有的文化体制，则拒斥的呼声便会高涨。但一民族的主体又往往是由对立的阶级和社会集团共同组成的，它们对发展、变革民族传统的利害关系不一，在对待外来文化上便会采取各各不同的态度，而模仿与拒斥这一对矛盾的同时出现，相互交织，也就成了特定历史时期文化交流中的常见势态。像我国南北朝期间佞佛与排佛浪潮的猛烈撞击，清中叶以后西化与反西化路线的尖锐斗争，都是这一势态在文化“别异”阶段的集中表现。这样的矛盾对立，尽管各自双方在认识上均带有一定的片面性，而通过相互间的斗争，恰好将外来与本土两种文化形态的殊异质性充分凸现出来，较之于前一阶段表象式的认同，大大前进了一步，并为下面的综合工作创造了条件。

经过认同，又经过别异，在长时间的观察、了解、比较、分析之后，人们对于外来文化与民族传统之间的联系与区别，逐渐有了较为全面、深刻的把握，于是有可能找到两者的结合点，从而将两种文化成分纽结在一起，合成新的文化形态，这就叫“综合”。综合是对外来文化进行批判地改造，使之融入民族文化肌体的过程；同时也是对民族传统予以充实、发展以至变革，促成其新陈代谢的方式。正是在这一相生相克的交互作用之下，完成了外来向本位转化的任务，实现了文化交流的目标。我国历史上，印度佛教文化自东汉传来后，经历早期的认同和中间的剧烈冲突，直到隋唐时期各中国式佛教宗派的兴起以及宋明理学对佛教思想的改造和吸收，才算达到综合的目的（文学上的事实，如诗中玄言佛理转化为禅味和意境的讲求，四声辨析提炼成平仄音律，小说创作由直录式志怪演进为有意识的传奇，以及从佛经韵散杂糅的体制导引出变文、诸宫调、杂剧、弹词等新型文学样式，亦相应于这一由外而内、走向综合的趋势）。近代以来有关“西学”与“中学”之间的争论，迄今虽

尚未圆满解决，但中西合璧之为民族新文化的基本导向（文学亦如此），则已构成国人的共识。可见综合之作为文化交流的终极步骤，是无疑义的；而文化交流之必须由认同、别异以跻于综合，实即对异质文化形态从认识和实践上由表及里的不断深化改造的过程。这是我们要注意的第二个问题。

再一个问题，涉及交流的结果。由于文化及文学上的交流是双向选择的过程，它不能不受外来文化和主体文化各自性能的制约，于是在不同主体与客体的交互作用下，便会产生不同的后果。我们可以把这一交互关系，就其对主体文化的影响而言，大致区分为如下三种情况。一是补充，它要求在不改变主体文化基本性能的前提下，采纳外来文化的要素，用以丰富和充实主体文化，使之更趋完善。这在文化交流史上是常见的。二是替代，即抛弃自己固有的文化，全面接受外来思潮作为新的主体，从而造成历史的中断和文化的移位。这属于比较特殊的现象，多半出现在原有文化的生态环境遭受严重破坏的形势下，甚至跟民族自身的解体及被同化相联系。第三种情况叫作更新，是在外来文化的强力刺激之下，促进主体文化发生质的蜕变，并由此孕育和发展出民族的新文化来。更新不等于补充，因为它并非以巩固、完善旧文化体制为目标，倒要着眼于主体文化原有性质、功能、结构的根本性改造，是对于民族传统的推陈出新。但它也不同于用外来思潮来替代本土文化，导致对过去的全面否定，却是要将异域影响与自身传统结合起来，借助异质因子的力量，以促成自身文化的转型。这是文化交流中更为复杂也更为独特的形式，一般呈现于民族历史乃至世界历史大转变的关头。

以上三种情况，属于第二类替代型的，如古代世界某些地区的文明社会被外来蛮族军事力量所摧毁，或近代历史上美、澳、非诸原始土著文化被西方殖民主义所强制同化，都是明显的例子，不必多说。至于中国古代文化和文学之接受外来影响，当属前一类补充型，因为我们民族在其历史行程中，很早便确立了自具特色的文化系统，并保持着稳定连贯的发展轨迹，外来文化（包括影响深远的印度佛教文化）的贡献，仅在于进一步丰富我们的传统，拓开文学创作的题材、意境、语言、技巧、体式、风格，而未能从根底上改变民族文学的体性与机能。但是，晚近

的这次文学变迁，却有着截然不同的含义。它要求以外来思想文化（主要是近现代西方文化）为借鉴，突破固有的文学观念、体制、作风和路线，以适应新时代、新民众的需要，于是推动了整个传统的革命变革，成为更新型文化交流的典型。看到这一点，我们便不致于将今天这场变革混同于历史上的吸收外来文化，继续去搞什么"中体西用"，而应该致力于传统的再造和主体的更新。与此同时，我们也要反对那种替代式的"全盘西化"，坚持从中华民族生存与发展的需要出发，综合外来文化与民族传统，以锻造出愈来愈成熟的民族新文化。

前景展望

根据上面的论析，不妨对中国文学走向世界的前景稍加展望。我们已经说过，这是一个双向交流的过程，包括世界走向中国和中国走向世界两个方面，也就是中国文学在接受影响和传播影响上的不同取向，让我们分别予以考察。

先看接受影响的方面，特别是中国文学接受西方文学所达到的境地。大体上说，我们目前已经超越了清末民初一班人头脑中存在的浅薄的认同，不再死抱"移西就中"式的眼光来对中西文学传统作简单的比附；同时也在相当程度上克服了别异阶段特有的盲目追随和顽固拒斥的倾向，改变了新文学运动初期那种亦步亦趋式地搬弄洋八股的作风。到20世纪30年代末、40年代初，确立了立足本民族现实生活，批判地吸取外来文化的指导方针，标志着人们的认识逐渐上升到辩证综合的境界。这一不断深化着的对外交流的进程，推动中国文学在不到一个世纪里便有了极大的发展变化。但是，这并不意味着一切顺遂，万事如意。我们看新文学运动七十多年的历史，不难发现其间起伏着一阵阵突发性的"引进热"（如"五四"时期的西方热，建国初期的苏联热，80年代的新潮热等等）。伴随热浪而来的，往往是或多或少的浮躁习气，希图在极短的时间内便吃下全部外来的新东西，于是生吞活剥便不可避免。而一旦热潮过去，引进的东西又常搁置一边，缺乏深入的分析、综合、消化、运用，真正吸收进来的养料便也有限。这类现象通常发

生在文化交流过程中的模仿与拒斥的阶段（在我国文学界的几次引进热中，也常并行某种程度的排外趋向），为什么当我们总结了实践的经验，在理论思想上树立起正确的指针之后，还会屡屡陷入其窠臼呢？个中奥秘值得推敲。

在我看来，造成这类偏颇的原因有多方面。首先出于政治上的干扰。20 世纪以来，中国社会处于长时期激烈的政治动荡之中，对外开放亦呈现时断时续、偏东偏西的状况。常常是今天打开这扇门，明天却把它关上，再去开另一扇窗，而后又加堵塞。这样一来，外来文化的引进便不可能不表现为间发式的“热症”，每次都要接触大量新鲜事物，每次都要忙于追随仿效（或痛加拒斥），来不及细心鉴别，慢慢消化。而待到熟悉了一段时间，有可能安心坐下来总结、反思之际，往往开放的大门又重新封闭了，只好再等下一轮的启动。这种势态自然不利于中国文学深思熟虑地接受外来文化，亦妨碍它自身的健康成长。排除这一干扰，必须打破那种时断时续的对外联系格局，坚持开展持续、稳定的全方位的交流，通过经常不断的接触和研究，确切把握当前世界文学及文化发展的各种潮流，以便从中择取一切有用的成分，充分营养我们的肌体。

其次一个因素，跟我们民族文学自身处在转型时期有关。上一节里谈到，现阶段中国文学之接受外来文化的作用，不属于补充型，而属于更新型。它不像古代中国文学那样早已奠定自己稳固的体性与机能，吸收异域因子，只是为了拓展、深化固有的底基。当代中国新文学的使命却是要改造旧的传统，创立新的主体，以跟上变革中的大时代的迅疾步伐。七十多年来，新文学创作取得很大的进展，但迄今尚不能说已经建成成熟的主体。作为一种既不同于传统中国文学，又有别于近现代西方文学的新型文学样式，无论在其人本核心、价值取向、文化渊源、语体规范任一方面，都还存在不够明晰也不够完整的地方，有待进一步发展、提高。试看新时期文坛上蜂拥而起的诸种思潮，从尼采、萨特、弗洛伊德、海德格尔，直至“寻根”文学所发掘、倡扬的儒家“忠恕”之道、老庄超脱精神、豪侠江湖义气和那种原始蛮荒的犷野习尚，一时错杂纷陈，光怪陆离，看得人眼花缭乱，其实正反映出人们在探求新文

化主体意识上的困惑。主体未能明确，吸收外来文化缺少健全的机制，摇摆不定的弊病便也在所难免。要尽快消除这一弊端，只有深入民族社会生活的实际，确切把握时代跳动的脉搏，才有可能为新文化的建构辨明方向，从而确立起主体选择的内在依据。

还有一个不足之处，是我们对自己的传统尚欠深入的剖析。我们要发展新文化，并不能抛弃传统，因为新文化正是从传统文化的母胎里孕育出来的。同样，我们吸收外来文化，也必须努力寻求外来因子与民族传统的结合点；没有这一结合，“外来”难以向“内在”转化，吸收便成了一句空话。为此，我们不应该长久停留在传统还是现代、“中体”还是“西体”的一般性论争上，而要积极从事对传统的具体解剖和改造传统的艰苦实验。传统，对于中国文学和文化来说，确实是一个庞大的体系，但决非铁板一块，其中有主流文化，也有形形色色的非主流文化以至反主流文化；而无论哪一种文化类型，又都可能包含过时了的、已经死亡或正在衰败的东西和尚未过时、仍然具有某种生命力的成分。全面地剖析传统，始能正确区分其中的精华与糟粕，进而抓住传统向现代转化、外来向民族推移的契机。我很赞赏电影《黄土地》，善于从反对包办婚姻的烂熟故事套子里，生发出文明与愚昧的冲突这一富于时代气息的主题。也爱看《红高粱》，它把山野之民直朴、粗犷的原始气质，接续上为民族解放而斗争的新型时代精神。像这样的“寻根”，愈寻愈贴近现实生活，愈寻愈合得上世界先进文化潮流，这才是我们对传统应有的态度。

现在再来看中国文学对外传播的前景，仍以西方国家为主要考察对象。我们可以说，如果拿 18 世纪欧洲启蒙时期作为中国文学正式传入西方的起点，那末，当时的影响看来也多限于简单的认同，因为那引起热情鼓吹的“中国文明”，实际上往往是启蒙思想家们所向往的“自由理性”的改装。这种“借他人酒杯，浇自己磊块”的做法，不妨称之为“移中就西”。进入 19 世纪，鉴于欧美各国步入工业社会后的突飞猛进和老大中华的日趋衰朽腐败，西方人看待中国，换上一副鄙夷不屑的神色，连带中国的学术文化也遭受不应有的冷遇。典型例子如德国古典哲学大师黑格尔，就把中国说成是停滞的社会，远离伦常、道德、哲

学、宗教、科学、艺术等一切“精神”形态[1]，甚至认为孔子学说讲的都是常识道德，“毫无出色之点”，诗歌内容也“局限在一定的限度内，不能令我们满足”[2]。作为那个时代最为博学的人士之一，对中国文明竟然抱有如许偏见，可见社会风气之一斑。所以，尽管文学作品的译介工作在19世纪并未中辍，而得到的关注面却大不如前，这也许能算作文化“别异”的另一种表现。然而，至迟于20世纪初，以意象派为代表的美国新诗运动，已经在认真考虑总结、吸取中国文学的审美经验。意象派创作的诗歌，从意象的构成、风格的锤炼到语词的运用、文法的组织，均显示出有意追踪中国古典诗歌艺术的痕迹（不同于19世纪初期浪漫派文学之单纯借用东方题材），同时仍保有西方人特有的情感、想象和审美趣味。把它看作西方文学综合中国文学的肇端，是不为过分的。不过这一综合工作只在一个极其有限的范围内展开（即以诗歌传统而言，也仅涉及我国古典诗歌里简朴、淡远的一路，于沉郁顿挫、豪放雄杰、生峭博奥、瑰奇美丽诸境界俱未窥见），且未能持续深入地进行下去，不免叫人遗憾。但我相信，随着中西文学交流的进一步扩展，特别是西方社会和文化的固有弊病日益显露，西方人的眼光愈来愈热切地转向东方以谋求新的精神支柱时，中国文学（包括传统文学和新文学）将会受到他们更多的重视，甚至可能成为建构未来西方文化的不可或缺的精神财富，对这一点应有足够的估计。

然则，我们中国人自己能够做些什么，来促进中国文学之向世界传播呢？我以为，有两件事可做，也应该做。一是介绍中国文学。如上所述，19世纪以来由于中国的国际地位不高，累及中国文学传播之不广，至今还多停留在专业人员圈子内，时或面对偏见。因此，我们责无旁贷地必须承担起向世界各国大力宣传、介绍本民族文学的光荣任务，并要尽力做到忠实而全面地介绍，让人们能有广泛的接触和了解，方有助于形成对中国文学的正确认识。此其一。再一件事便是清理我们的文学遗产，尝试运用现代意识来阐发其中的精蕴，以供各国人民选择和借

---

① 黑格尔《历史哲学》第一部《东方世界》，三联书店1956年版。

② 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷第119页，商务印书馆1959年版。

鉴。为什么要这样做呢？因为中国文学作为一种古老的传统，必然同当前的世界存在着差距。如果仅仅当作过去了的文化形态而保存下来，那至多只有考古学上的意味，引不起公众的兴趣，在传播上便突不破既定的小圈子。要使我们的文学真正成为世界性的文学，只有激发起它自身的活力，使其内在的具有普遍性、持久性的涵义及价值得以充分展开，来和当代世界发生共鸣，而这又需要通过现代意识的审视与检验。必须指出，所谓用现代意识作观照，不同于拿现代理论范畴或理论框架作规范，更应该避免照搬西方的理论框架、理论概念。西方文艺理论，无论是亚里士多德，是康德、黑格尔，是毕达可夫，还是艾布拉姆斯的体系，都是概括他们时代的文艺现象和审美经验所得出的结论，未必完全适合我们的文学传统。用他们的理论构架来解释我们的文学现象，实质上无非是拿我们的材料去印证人家的观点，结果必然丢失自己的个性，也无从给人类文明大厦增添新的砖瓦。因此，我们所需要的现代意识，是指在当代生活和思想基础上积累形成的思维方式与审美心态，以此为凭藉来对民族传统进行反思，总结历史的经验，探索其内在的规律性，才能使固有的文化焕发新的光彩，并对当前世界显示其活生生的力量。这里自然也不排斥以西方乃至世界其他民族的理论规范作参照，因为经过多方面的比较、综合，便能获得多样化的视角来观照我们的文学传统，进而更全面地抉发其所蕴藏的丰富内涵。这也正是现代思维方式所要求于我们的。

回顾过去，中国文学在走向世界的进程中已经迈开了巨大的步伐；展望未来，一个更为光辉而远大的前景呈现在我们跟前。中国应当对人类作出更大的贡献，文学也是其中重要的方面。

下编

方法论
——中国文学如何是

第六章　传统文学史观之演进

本章开始，进入文学史方法论的领域。这里所说的方法，不是一般意义上的研究方法或撰写方法，而是指人们观察事物、分析事理时所依据的理论原则，也就是指导整个文学史工作、对文学的历史进程作出总结归纳的思想方法和理论模式，故称“方法论”。正如同理论不过是现实生活的结晶，正确的思想方法必然在某种程度上与所思维的对象自身的法则相接近，因而文学史方法论的探讨，也就包含了文学发展法则的寻求，其前提是承认文学史的客观存在及其有规律的运行。但另一方面，方法又不能等同于法则，作为客观法则的主观抽象，它构成人们对于具体世界图景的特定的把握方式，从这个意义上讲，文学史方法论体现了人们对文学历史进程的一种认识或一种观念，跟通常所讲的文学史观并无二致。本书使用的“方法论”的概念，兼具上述两方面内涵，既包括文学史观的考述，亦注目于文学运行法则的探求。换言之，我们将从系统回顾本民族文学史观的建构和演变入手，在总结历史经验教训的基础上，努力揭示文学发展的客观规律性，为建设具有科学意义的文学史方法论开辟道路。由于文学史观的演变在我国经历了较长的时限，我们打算分两段加以叙述，这一章仅限于古代部分，着重谈一谈传统文学史观的演进问题。

传统文学史观的滥觞

所谓传统的文学史观，指的是中国社会和学术思想发生近代性变革以前人们对文学的历史发展所抱有的观念，其时间跨度是相当大的。在这上下几千年间，文学史观不可能不发生变化，但由于中国社会结构

和思想体系的相对稳定,在变化之中仍保持某种一贯性,于是可以纳入“传统”这一范畴里去。

传统文学史观从哪里去发掘呢?众所周知,直到20世纪前夕,我国还没有出过一本文学史专著。古人有关文学历史发展的论述,散见于经传、诸子、史志、奏议、序跋、书信、诗话、笔记等各种文字形式中,且多和文学的本源论、功用论、创作论、批评论、鉴赏论、文体论乃至社会政治、历史等问题混杂一起,需要细心爬罗剔抉,重加整理。这固然表明文学史研究长时期未形成独立的学科,同时意味着我们的先辈并非孤立地就历史观照历史,而往往要把历史的回溯同现实的文艺取向联系起来思考,论古即所以道今。这是传统文学史观的一大特点,值得注意。

传统文学史观的形成和发展有一个过程。一般说来,人们对文学史的发现总要落后于其对文学的反思。早在先秦时期,我们民族即已有了文学观念的萌芽,“诗言志”、“文以明道”之类纲领性的表述出现,几乎与古代诗歌、散文传统的确立同步。但是,由文学观演进为文学史观,则还需要一定的时日,要等到文学传统有了相当程度的积累,文学发展呈现出历史变化的趋势才行。这一飞跃大致在两汉时期方得以实现。

汉代是经学昌明的时代,《诗经》被奉为儒家经典得到普遍传习,由各首诗意与时代政治关系的考释中,产生了汉儒以“风雅正变”论诗的学说。它把全部《诗经》作品划分为“诗之正经”和“变风变雅”两大类别:前者出自殷周盛世,表现为颂美和乐之音;后者作于周王室衰败之后,显形为怨刺哀思之调。诗歌由“正”而“变”的迁流,正反映出国家治乱兴衰的轨迹。[①] 这可以说是用政治背景转换来解释文学历史变迁的初步尝试。

汉代又是辞赋发达的时代,汉赋近承楚辞,远祧《诗经》,由诗而赋的流变便也不能不引起史家的关注。《汉书·艺文志·诗赋略》曾加以论述:“古者诸侯卿大夫交接邻国,以微言相感,当揖让之时,必称诗

---

① 参见《毛诗序》和郑玄《诗谱序》,《十三经注疏》本《毛诗正义》卷首、卷一。

以谕其志，盖以别贤不肖而观盛衰焉。……春秋之后，周道寖坏，聘问歌咏，不行于列国，学诗之士，逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。大儒孙卿及楚臣屈原，离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义。其后宋玉、唐勒，汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竞为侈丽宏衍之词，没其讽谕之义。”这段话语简要地勾画了辞赋的源流升降，其精神实质与“风雅正变”论诗是一致的。

上述两说——“风雅正变”和辞赋源流，从不同的角度触及文学的历史发展及其动因，把它们视为传统文学史观的滥觞，是完全有理由的。不过要看到，它们一创自汉代经生，一起于两汉史家，均非出自文人之手，其着眼点也不在于总结文学自身的历史经验，所以只限于从一个侧面切入文学史的进程，并不企图作总体性的概括。要真正建立起文学的总体观念，进而对文学史的演进作较为全面的把握，尚有待于下一个历史阶段。

复古、新变、通变论的分流

汉末建安年间，当曹丕在《典论·论文》中发出“文章者，经国之大业，不朽之盛事”的有力呼告时，他实际上宣布了“文学自觉”时代的到来。此后四百年间，即史称为六朝的阶段，文学创作日益摆脱政教的束缚，走上独立发展的道路，传统文学史观便也在这一氛围中逐渐酝酿成熟，并依据其对文学历史演变的不同认识，衍化、生成为三大流派，可以分别称之为复古论、新变论和通变论。

复古论者对历史过程持退化的观念，他们虽也看到文学随时代迁移的事实，却并不赞成这一趋向，把它说成是每况愈下，流而忘返。他们的愿望就是要扭转这一趋向，返回到事物的本初状态去，于是倡言复古。复古论的思想在汉代已有萌芽。《毛诗序》提出“变风变雅”的概念，把这类作品说成“王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗”的产物，认定史官采集它的用意在于“达于事变而怀其旧俗”，这里虽未涉及“变诗”本身的评价，而拨乱反正、伸正诎变的倾向则很显然。至于《汉书·艺文志》追溯辞赋源流，对于后世赋家竞为侈丽、没其古义，更

直接采取了批评的态度。这种伸正诎变的文学史观，到晋代挚虞著《文章流别志论》，便得到充分的展开。《文章流别志论》是一本论述各体文学性质与流变的专著，规模较大，惜因全书散佚，今天只能读到它的片段。其中论颂体的部分，在对上古颂诗的体制、功能加以阐发和肯定的前提下，转而评论后世制作云："昔班固为《安丰戴侯颂》，史岑为《出师颂》、《和熹邓后颂》，与《鲁颂》体意相类，而文辞之异，古今之变也。扬雄《赵充国颂》，颂而似《雅》；傅毅《显宗颂》，文与《周颂》相似，而杂以《风》、《雅》之意。若马融《广成》、《上林》之属，纯为今赋之体，而谓之颂，失之远矣。"很清楚，这里的褒贬扬抑都是以《诗经》里的颂诗为立论依据的，古颂既然成为典范，后世的演变就只能是乍离乍合甚或"失之远矣"了。这种是古非今的态度，也反映在其他文体的论述之中。如说："古诗之赋，以情义为主，以事类为佐；今之赋，以事形为本，以义正为助。情义为主，则言省而文有例矣；事形为本，则言当（按：疑为"富"之误）而辞无常矣。"又说："《七发》造于枚乘……虽有甚泰之辞，而不没其讽谕之义也。其流遂广，其义遂变，率有辞人淫丽之尤矣。"又说："古诗率以四言为体……雅音之韵，四言为正，其余虽备曲折之体，而非音之正也。"又说："古之铭至约，今之铭至烦。"处处以古今对比，虽寓有针砭时俗之用心，其执一不变的立场终嫌保守。后来梁裴子野作《雕虫论》，西魏柳虬作《文质论》，隋李谔有《上隋高帝革文华书》，以及隋末王通著《中说》，抨击当世文风更为激切，而以古衡今、伸正诎变的思想方法则如出一辙，他们都是传统文学史观里的复古派。

与复古论针锋相对的，便是六朝文坛上兴起的新变论。新变论者顺应六朝文学创作不断变化出新的趋势，把文学的历史发展视作理所当然。他们反对因袭前人，主张变革创新；反对厚古薄今，主张今胜于古。从某种意义上讲，他们对文学史的看法含有进化的因素。新变论者也有其思想上的前驱，那便是东汉时的王充，他的反模拟、贵独创的文学主张，正是对于复古思潮的有力反击。到东晋葛洪提出今胜于古的理论，便形成了明确的历史观念。《抱朴子·钩世》一篇着力批判盲目崇古的风气，公开宣扬："夫《尚书》者，政事之集也，然未若近代之优

文、诏策、军书、奏议之清富赡丽也。《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪秽博富也。……若夫俱论宫室，而奚斯'路寝'之颂，何如王生之赋灵光乎？同说游猎，而《叔畋》、《卢铃》之诗，何如相如之言上林乎？并美祭祀，而《清庙》、《云汉》之辞，何如郭氏《南郊》之艳乎？等称征伐，而《出车》、《六月》之作，何如陈琳《武军》之壮乎？……古者事事醇素，今则莫不雕饰，时移世改，理自然也。"把时人奉为经典的《诗经》与《尚书》，皆认为比不上后代文章华美富赡，而且以日趋雕饰为理势之必然，见解是很大胆的。葛洪以后，梁沈约在《宋书·谢灵运传论》中系统回顾从上古到他那个时代文学演进的历史，将变化出新的缘由归之于"赏好异情，故意制相诡"，萧统《文选序》作出"踵其事而增华，变其本而加厉，物既有之，文亦宜然"的推断，萧子显《南齐书·文学传论》更喊出"在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄"的口号，从多方面补充和发展了新变论的文学史观。新变论在六朝文坛上占据很大的势力，这跟当时文学的取向有关；它那文学随时世而不断变化出新的观念，从根本立场上讲要比退化观来得合理。但也要看到，把文学的历史演变单纯归结为由简朴向繁缛的直线式推进，实际上是极端片面化的主张，不符合事物发展的规律。何况它在强调创新达变之时，往往只注意人心喜新厌旧的一面，而忽略了新旧之间的内在联系，未能将继承传统的优秀精神肯定下来，以致在六朝文风朝着文浮于质乃至以文溺质的方向愈演愈烈之际，起了不良的推波助澜作用。复古论者批评它逐末舍本、流而忘返，不能说没有切中病痛。

新变论和复古论既然都有偏颇，于是有第三种见解起来调和折衷，就是通变论的文学史观，其代表人物为梁朝刘勰，他的《文心雕龙·通变》篇专门讨论这个问题。按"通变"一词，出自《易·系辞》"通变之谓事"和"穷则变，变则通，通则久"等说法，"通"是通达的意思，和"穷"相对峙，"通"与"变"并不构成矛盾。《文心》一书却将"通变"对举成文，"通"指会通，"变"指变易，"通"和"变"就是继承与革新的关系。在刘勰看来，这两个方面对于文学创作都不可缺少。通而无变，不免陈陈相因；竞今疏古，也会风味气衰。所以他要求将"会通"与"适

变”有机地结合起来，以取得“文律运周，日新其业，变则其久，通则不乏”[①]的最佳效果。用这个观点来看待文学史的历程，他既不一味附和复古派的退化观，也并不盲目追随新变派的进化说。据他讲来，“黄歌‘断竹’，质之至也；唐歌‘在昔’，则广于黄世；虞歌《卿云》，则文于唐时；夏歌‘雕墙’，缛于虞代；商周篇什，丽于夏年”，下而及于“楚之骚文，矩式周人；汉之赋颂，影写楚世；魏之策制，顾慕汉风；晋之辞章，瞻望魏采”，文学作品的文辞藻采总是不断推陈出新，一代胜过一代的。但从另一个角度看，“黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新，从质及讹，弥近弥澹”，文学作品的内在神味又不免渐趋淡薄，一代不如一代。这就叫做“时运交移，质文代变”[②]，质衰与文胜是一个过程的两个方面，进步或退步都是说得通的。不过刘勰本人并不满意这一“质文代变”的趋向，他的理想是要综合吸取古今的长处，“望今制奇，参古定法”，“斟酌乎质文之间”，将文学的发展推进到更高的境界。这样的历史观，较之复古论和新变论自然显得更为通达而全面。必须指出，刘勰的理论不是没有弱点的。他虽然正确地把握到了文学演进过程中“通”和“变”两方面的辩证关系，却又从“质”“文”分立的角度将二者机械地割裂开来，宣称“体必资于故实”、“数必酌于新声”，也就是说，变化创新只限于文辞风格之类表现形式，而文学的本体精神却是不容许推陈出新的。所以他给当时浮靡文风开出的药方，仍然是“矫讹翻浅，还宗经诰”那一套，在很大程度上又回到复古的路子上去。后来的评论家说刘勰的本意是“复古而名以通变”（纪昀评），未必确切，但他的通变论带有浓重的复古色彩，则无可回避。《文心》一书在齐梁间并未产生显著影响，这恐怕也是重要的原因。

---

① 见刘勰《文心雕龙·通变》，范文澜《文心雕龙注》卷六。以下引文不注明出处者，皆是。

② 见刘勰《文心雕龙·时序》，同上书卷九。

“以复古为通变”路线的确立

传统文学史观在六朝期间三驾并驰的局面，到唐代有了改观。唐人有惩于六朝的流弊，大多对文学新变的路线持批评态度，希望有所更张。这种批评在初起时还比较温和，像唐初一班史家总结历史的经验，往往归结到“文质因其宜，繁约适其度，权衡轻重，斟酌古今”[1]上来，其调和、折衷的立场有类于刘勰。但时隔不久，一场声势浩大、绵延甚久的诗文复古运动兴起，便把原有占主流的观念彻底翻了过来。

唐代诗文复古运动是一个范围广泛、内在成分复杂的文学运动，而其基本宗旨则可以用两句话来概括，即：复兴古道，改革文风。在文的方面，它要求破除六朝骈俪文体，建立起适合于宣传儒家教义的新体散文；在诗的方面，它虽然部分地接受了六朝诗歌讲对偶、声律、藻采的技巧，却一意恢复那被抛弃了的古代诗歌有风骨、有兴寄的传统，要在这个基点上开创出新的时代风貌来。换言之，唐人的文学创新不同于六朝那样逐渐脱离文学的“本源”而自行演变，倒要以返本追源为补时救弊的手段，通过“复古”来达到革新。正由于此，唐人在审视文学的发展轨迹时，便很自然地采取了复古论者的历史退化观，甚至将退化的导因由六朝上溯汉代赋家和开始讲求文采的屈原、宋玉。所谓“屈、宋导浇源于前，枚、马张淫风于后”[2]，所谓“贾、马蔚兴，已亏于雅颂；曹、王杰起，更失于风骚”[3]，所谓“汉魏风骨，晋宋莫传”、“齐梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝”[4]，这类话语在唐人文集中比比皆是，不胜枚举。把这个意思叙说得较有条理的，如柳冕《与滑州卢大夫论文书》里一段文字：“屈、宋以降，则感哀乐而亡雅正；魏晋以还，则感声色而亡风教；宋齐以下，则感物色而亡兴致。教化兴（致）亡，则君子之风尽；故淫丽形似之文，皆亡国哀思之音也。”另外，白居易《与元九书》也将周室衰败

---

① 《周书·王褒庾信传论》，中华书局1971年版《周书》卷四十一。

② 王勃《上吏部裴侍郎启》，《四部丛刊》本《王子安集》卷八。

③ 杨炯《王勃集序》，《四部丛刊》本《杨盈川集》卷三。

④ 陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》，《四部丛刊》本《陈伯玉文集》卷一。

以后的诗歌流变，归纳为“六义始刓”、“六义始缺”、“六义寖微”和“六义尽去”四个阶段，其层层退化的思路是很分明的。

然则，退化论是否就足以代表唐人的文学史观呢？则又不然。前面说过，唐代诗文复古运动的目的是要革新文学，复古不过是手段，这跟原先的复古论者把追摹古人作为矩矱，是很不一样的。要创新，不能停留于复古，必须在继承古代传统的基础上有所前进，于是又需要多方面吸取后世文学新变的成果，将“因”和“革”统一起来，经过综合改造，以达到更高的水平。所以我们看到，唐代文学家尽管在口头上对六朝文学一笔抹倒，创作实践上却十分注意汲取其中的精华，加以合理的组织运用。反映到理论观念上，在高唱复古的同时，也就有了另一种更为通达的论调。如殷璠编《河岳英灵集》，标榜选诗的原则是“既闲新声，复晓古调；文质半取，风骚两挟；言气骨则建安为传，论宫商则太康不逮”①，不是很有点“斟酌乎质文之间”的味道吗？杜甫《戏为六绝句》自述学诗心得，以“别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师”作结，上一句返本归正，下一句适时应变，也是二者不可偏废的意思。下而及于元稹，在他的《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》中，一方面用复古论者的口吻对六朝诗歌严加指责，另一方面又高度颂扬杜甫“上薄风骚，下该沈、宋，言夺苏、李，气吞曹、刘，掩颜、谢之孤高，杂徐、庾之流丽，尽得古今之体势，而兼人人之所独专”，这种“集大成”的境界，正是通变论所极力追求的。由此可见，唐代文学之为唐代文学，不仅在于其能复古，更在于其能通变；唯其能通变，它才能够超越单纯复古或新变的局限，使自己上升到一个新的历史台阶。就这一点而言，复古不过是唐人的旗号，通变才是实质。

那末，为什么唐人不直接采取通变的口号，而要打复古的旗帜呢？这就关涉到唐人与六朝通变论者在时代环境和思想立场上所存在的差距。我们知道，刘勰所处的齐梁之交，正是文学新变进入高潮之际，刘勰本人也不能不受到时代风气的影响（《文心》一书用骈文写成便是显证）。所以他一方面鼓吹“明道”、“宗经”，一方面又对新变路线作出很

---

① 殷璠《河岳英灵集·集论》，《唐人选唐诗新编》第108页。

大的让步(像《丽辞》、《声律》等章节都反映着新变论的观点),从而使他的通变理论带有明显的调和、折衷的色彩,是一种文学改良的主张。唐人则不然。他们生活在六朝文学完全衰颓之后,亟需对旧的文体、文风来一番彻底改造,即不光要补偏救弊,更其要摧陷廓清,于是带有调和色彩的"通变"口号不能使他们满足,而"复古"倒成了文学革命的旗帜。这是一层关系。另外更重要的一点,从文学发展的进程来看,刘勰尚置身于新变浪潮之中,他的通变主张虽然指出了向上的一路,毕竟只是一种模糊的向往;而唐人则已经立足于新变后的历史阶段,他们正在用自己的创作实践来开创一代新风,也就有可能从理论上作出新的展望。如杨炯推许王勃改革文弊,使"积年绮碎,一朝清廓,翰苑豁如,词林增峻,反诸宏博"①;卢藏用宣告"道丧五百岁而得陈君","卓立千古,横制颓波,天下翕然,质文一变"②;李白感慨"大雅久不作"之余,竟然又唱起了"圣代复元古,垂衣贵清真。群才属休明,乘运共跃鳞。文质相炳焕,众星罗秋旻"的时代赞歌③;韩愈也假托门弟子之口,称说自己"挽狂澜于既倒,障百川而东之"④。总之,唐人对于自身负有中兴文运的使命,是满怀信心的。在他们的心目中,文学史上的"质文代变",已不尽是六朝人认可的由"质胜"向"文胜"的简单推移(不管站在进化还是退化的角度看),还要加上经他们大力振兴后的又一个反复,使"文质炳焕"重新呈现出耀眼的光辉来。因此,"正——变——复"这样一个循环,便构成唐人文学史观的基本架构;他们要把自己所做的事业称做"复古",以与六朝人的新变明确区别开来,正显示了他们对文学变革的自觉。从这个意义上讲,复古又不仅仅是旗号,而有着切切实实的历史内涵。

既是复古,又是通变,究竟应该怎样来看待唐人的历史观呢?我以为,二者是可以统一起来的。刘勰的通变论本身就包含有复古的成分,唐人更是通过复古的途径来实现文学的通变。通变而须藉复古以实

---

① 见杨炯《王勃集序》。

② 《右拾遗陈子昂文集序》,中华书局影印本《全唐文》卷二三八。

③ 李白《古风》其一,中华书局排印本《李太白全集》卷二。

④ 韩愈《进学解》,《四部丛刊》本《朱文公校昌黎先生集》卷十二。

现,这在别国文学史上也曾有过,如欧洲文艺复兴、法国古典主义皆是,不过在人家是特例,到我们这里就成了通则。唐人以复古为通变的成功,不仅给六朝时期三派论争作了总结,也为民族文学的进一步发展开辟了道路(后来北宋诗文复古运动以及明唐宋文派、清桐城文派都是走的这个路子),它成为传统文学史观里最有影响的一种形态,决不是偶然的。

围绕"诗体正变"的争议

入宋以后,封建社会开始走向下坡,传统的礼乐教化维系人心的作用日益减退。于是,一方面有天理心性之学的倡导,而另一方面,文人中间不少人对于"明道"、"宗经"、"言志"、"诗教"那一套逐渐失去兴趣,转而考求文学作品的艺术风貌。文学历史发展中一度成为核心的"质文代变"问题,便为"诗体正变"说所取代,这自然也有个逐步演进的过程。

最早如北宋苏轼《书黄子思诗集后》所云:"余尝论书,以谓钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外。至唐颜、柳,始集古今笔法而尽发之,极书之变,天下翕然以为宗师,而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏、李之天成,曹、刘之自得,陶、谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来高风绝尘亦少衰矣。"这段话里包含的观点暂且不说,其所反映的诗歌变化,如"天成"、"自得"、"超然"等,都是就艺术风貌立论的,这是一个新的动向。

稍后,南宋朱熹在《答巩仲至第四书》中说到:"古今之诗,凡有三变。盖自书传所记,虞夏以来,下及魏晋,自为一等。自晋宋间颜、谢以后,下及唐初,自为一等。自沈、宋以后,定著律诗,下及今日,又为一等。然自唐初以前,其为诗者固有高下,而法犹未变。至律诗出,而后诗之与法始皆大变,以至今日,益巧益密,而无复古人之风矣。"这里将诗歌演变的历程划分得更为明晰,而着眼点仍在于体制与风格。

上述辨析诗体流变的倾向,到南宋后期严羽手中,得到了长足的发展。严羽撰《沧浪诗话》,专设《诗体》一章论辨各家体制,自负"辨家数

如辨苍白，方可言诗”。在此基础上，他标举“第一义”，认为学诗当从“第一义”的诗歌入手，才算走上正路，而不致为旁门左道所眩惑。这就是“诗体正变”说的起源。而后，元杨士弘编选《唐音》，明确提出“审其音律之正变”①的口号。明高棅著《唐诗品汇》，按初、盛、中、晚四个时期和正始、正宗、大家、名家、羽翼、接武、正变、余响、旁流九个品目加以组织，“诗体正变”说更形成了完整的体系。明清两代诗学，在很大程度上是围绕着“诗体正变”的争议而展开的；这种以“正变”论“体”的作法，也扩展到了词、曲、文、赋等其他文学类别。

究竟什么是“诗体正变”呢？这是一个从“风雅正变”套用过来的概念。前面说过，汉人以殷周盛世的颂美和乐之音为“诗之正经”，以周室衰败后的怨刺哀思之调为“变风变雅”，“正”和“变”首先是时代的区分，同时也指诗歌风格。就诗的“正”“变”关系而言，则“正诗”在先，“变诗”在后，“正诗”是源，“变诗”是流，大率如此。不过后世谈“诗体正变”，却大多撇开时代的因素，专论诗歌体貌，注目于其源流升降的变化。如元傅若金《诗法正论》云：“自《选》体以上，皆纯乎正。唐陈子昂、李太白、韦应物之诗，犹正者多而变者少。杜子美、韩退之以来，则正变相半。变体虽不如正体之自然，而音律乃人声之所同，对偶亦文势之必有，如子美近体佳处前无古人，亦何恶于声律哉！”这是从整个诗歌的源流来看正变。高棅《唐诗品汇》定初唐为正始，盛唐为正宗、大家、名家、羽翼，中唐为接武，晚唐为正变、余响，并以“兴于始，成于中，流于变，而侈之于终”来概括唐诗的发展过程②，则是从一代诗歌的源流来看正变。至于明末许学夷所谓“古诗以汉魏为正，太康、元嘉、永明为变，至梁陈而古诗尽亡；律诗以初、盛为正，大历、元和、开成为变，至唐末而律诗尽敝”③，又是从各类诗歌的源流看正变。不管怎样，“正”为源，“变”为流，“正”为本初状态，“变”为异化状态，大致是共同的。

---

① 杨士弘《唐音序》，河北大学出版社2006年版《唐音评注》卷首。

② 高棅《唐诗品汇总叙》，上海古籍出版社1982年版《唐诗品汇》卷首。

③ 许学夷《诗源辩体》卷一，人民文学出版社1987年版第1页。

在“诗体正变”问题上,存在着什么样的观念分歧呢?主要在于对“正”与“变”的不同估价,或者也可以说,在于是否将“正变”同文学的盛衰严格对应起来。肯定这种对应关系,以“正”为盛,以“变”为衰,必然导致伸正诎变的思想立场;反之,不承认这种对应关系,给予文学流变以合理的历史地位,便构成了对立的观点。

我们已经看到,伸正诎变在我国文学史上是一个古老的传统,两汉以下的复古论者都持有这种观念,不过他们所要维护的是文学作品中“言志”、“明道”之类政教内涵,而“诗体正变”论者奉为圭臬的却是“第一义”诗歌所具有的古调高格。一般来说,文学风貌的发展变化总是由较为质朴、浑成而趋向日益细巧、雕琢的,整体进程如此,各别文类亦如此。当一种文体演进到相当精巧繁密的程度,人们回过头来瞻望一下它的本初状态,每每会情不自禁地惊叹其风貌的古朴与气势的浑全;苏轼所谓的“高风绝尘”、“萧散简远”,指的就是这种境界。后世作者仰慕古人的风神,苦于无从跻攀,企图由摹拟其体格声调入手,进而领会神情,这就产生了格调论的诗学,由严羽发其端绪,经杨士弘、高棅诸人的衍续、昌大,至明前后七子达到高峰。他们在辨析诗体源流正变上做了不少工作,而伸正诎变则是一贯的宗旨。如明七子鼓吹“文必秦汉,诗必盛唐”,宣称“诗自中唐而下,一切吐弃”①,还说什么“西京之文实;东京之文弱,犹未离实也;六朝之文浮,离实矣。唐之文庸,犹未离浮也;宋之文陋,离浮矣,愈下矣。元无文”②,这种艺术风格上一代比一代退化的观念,跟六朝复古派唱的是一个调子。

然而,时代毕竟前进了,文学现象的变化较之过去要复杂得多,况且格调论者主要是就艺术风貌来谈正变,他们不可能闭眼无视于文学形态的多向发展。同一个王世贞,在所作《刘侍御集序》一文中说:“自西京以还,至于今千余载,体日益广而格则日以卑。前者毋以尽其变,而后者毋以返其始。”他把文学演变的趋势归结为“体广”和“格卑”两个方面,主张“尽其变”以广其体,“返其始”以高其格。如果说,后者尚

① 《明史·文苑传序》述李梦阳、何景明语,中华书局1974年版《明史》卷二八五。

② 王世贞《艺苑卮言》卷三,中华书局版《历代诗话续编》第985页。

属于伸正诎变的老传统，那末，前者便显示出一种新的取向。这种将复古与尽变相结合的思想，到他的追随者胡应麟手中，得到了进一步发挥。胡应麟《诗薮》综论古今诗歌源流，开宗明义标举“体以代变”、“格以代降”八个大字为全书纲领。“体以代变”，有如“四言不能不变而五言，古风不能不变而近体”，是一个不断变化出新的过程。“格以代降”，则如“骚盛于楚，衰于汉，而亡于魏；赋盛于汉，衰于魏，而亡于唐”，又是自源及流、渐变渐衰的势态。自一种文体内部的进程而言，由兴盛至衰亡是其基本趋势，但一类文学衰颓后，即会有另一类新兴的文学取而代之，于是整个文学史的进程便呈现为不断的起伏，是正变盛衰的相互交替。这样一幅充满变化的历史图景，较之早期复古论者直线式的退化观，自然要更切近事实。但胡应麟毕竟没有走出伸正诎变的框架。他虽然认识到各类诗歌皆有其胜长，如“国风雅颂，温厚和平；离骚九章，怆恻浓至；东西二京，神奇浑璞；建安诸子，雄赡高华；六朝俳偶，靡曼精工；唐人律调，清圆秀朗”，“异曲同工，咸臻厥美”，而从总体上说，又作出了“国风雅颂，并列圣经……楚一变而为骚，汉再变而为《选》，唐三变而为律，体格日卑”的论断，表明历史退化仍是其主导的观念。

格调论者摹拟古调高格的做法，带来很大的流弊，到明中叶以后，便有李贽和公安三袁为代表的性灵文学起来反击。李贽论文主“童心”说，“童心”就是真性情。照他看来，“苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古《选》？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文，不可得而时势先后论也。”[①]从表现真性情出发，则始末正变的区分都可以取消。袁宏道《序小修诗》从另一个角度立论，他说：“文准秦汉矣，秦汉人曷尝字字学六经欤！诗准盛唐矣，盛唐人曷尝字字学汉魏欤！秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之诗？唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以

---

① 李贽《童心说》，明万历刻本《李氏焚书》卷三。

可贵，原不可以优劣论也。”把“法不相沿，各极其变”作为文学运行的规律，伸正诎变也就失去了依据。性灵文学的上述论调，很容易使我们联想起六朝的新变论，它们共同反对复古派的退化观，将文学发展的基点放在变化出新上面。但是，有鉴于六朝新变论者对历史的演进采取了片面化的推导，性灵派文学家宁可把问题设想得复杂一些。他们提出了“法因于敝而成于过”的主张，并加论证道：“矫六朝骈丽饤饾之习者，以流丽胜，饤饾者，固流丽之因也。然其过在轻纤，盛唐诸人以阔大矫之；已阔矣，又因阔而生莽，是故续盛唐者以情实矫之；已实矣，又因实而生俚，是故续中唐者以奇僻矫之；然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。今之人徒见宋之不唐法，而不知宋因唐而有法者也……然其弊至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊又有不可胜言者矣。”①这段话之值得注意，是因为它打破了“踵事增华”式的直线进化模式，用“因弊以立法，法立而弊生”的辩证关系来解说文学的变革，不仅展示了文学演变的复杂形态，也较好地揭示出变革的内在动因，使“变”的历史合理性得到进一步肯定。当然，这样做的时候，他们不免忽略了文学发展中相因相承的一面，使历史的演进失去了贯通的线索，陷于一反一复的变化循环之中，则又是其局限性的表现。

格调论知正而不知变，病在拟古；性灵说知变而不知通，病在师心。于是有第三种主张起来补偏救弊，便是清人叶燮倡导的“源流本末正变盛衰互为循环”的理论。按叶燮看来，诗歌的源流正变不是一成不变的，对前人是流，对后人便是源，一方面有因，一方面又有革，“未有一日不相续相禅而或息”。在此流转迁徙之中，文学创作随人的智慧心思的开发而不断变化出新，是不可避免的；也只有通过合理的变革，才能保证诗歌的兴盛。他说：“历考汉魏以来之诗，循其源流升降，不得谓正为源而长盛，变为流而始衰。唯正有渐衰，故变能启盛。如建安

① 袁宏道《雪涛阁集序》，钱伯城《袁宏道集笺校》卷十八，上海古籍出版社1981年版。

之诗,正矣,盛矣,相沿久而流于衰。后之人力大者大变,力小者小变。六朝诗人间能小变,而不能独开生面。唐初沿其卑靡浮艳之习,句栉字比,非古非律,诗之极衰也,而陋者必曰,此诗之相沿至正也,不知实正之积弊而衰也。迨开、宝诸诗人始一大变,彼陋者亦曰,此诗之至正也,不知实因正之至衰,变而为至盛也。"①这种"唯变以救正之衰"的观点,跟性灵派所谓"法因于敝而成于过",是非常接近的。他还认为,盛唐以后的诗歌沿流至久,亦复衰敝,得韩愈为一大变而力振之;晚唐诗人无此才力,诗风日趋尖新纤巧,又赖宋人如欧、苏辈出,大辟诗境,始得以尽天地万物之变。这也同格调论者"诗必盛唐"说径相反对。不过要看到,叶燮又并非单纯以变为尚,他曾清醒地指出:"或有因变而得盛者,然亦不能无因变而益衰者。"什么原因呢?关键在于正确把握诗歌源流本末的关系,既不能"执其源而遗其流",更不能"得其流而弃其源"。所以他在着力抨击拟古思潮之余,对于性灵文学的"抹倒体裁、声调、气象、格力诸说,独辟蹊径……而入于琐屑、滑稽、隐怪、荆棘之境,以矜其新异",亦深表不满,斥之为"益无本"。可见他所认可的文学史运动,是一个自源及流、循末返本的过程,"相禅"与"相续"是缺一不可的。叶燮的这种观念,是六朝通变论在新形势下的发展,不仅较少带有复古论的色彩,对诗歌源流正变的关系也作了更为透辟的阐发。正因为他能够认识到正变盛衰互为因果、互相转化,文学的历史演进在他的视野里便构成一条"节节相生,如环之不断,如四时之序,衰旺相循而生物而成物"②的螺旋向上的轨迹,其深刻的内涵是前所未有的。诚然,叶燮也并未真正摆脱传统文学史观的限制。他谈论诗歌的进化,到宋代而止,"自宋以后之诗,不过花开而谢,花谢而复开",又回到循环论的圈子里去。至于文学变革的动因,他虽然说到"因时递变",而重在作者的才力,所谓"力大者大变,力小者小变",仍属唯心的看法。这也许是我们不必苛求古人的。

---

① 叶燮《原诗·内篇上》,中华书局1963年版《清诗话》下册。下引叶燮语同此。
② 《原诗·内篇下》,中华书局版《清诗话》下册。

传统文学史观述评

以上简略叙述了传统文学史观的演变,大体上说,萌芽于两汉,拓展于六朝至唐代,转变于宋元之交,而完成于明清,是其基本的进程。作为一种文学史观,它至少要回答两方面的问题,即:一、文学的历史运动是按照怎样的方式进行的?二、文学变革的历史动因又是什么?让我们就这两方面的内容作一点归纳。

关于文学运行的方式,传统文学史观几乎在一开始就有不同的看法,衍生出复古论、新变论和通变论三种倾向,中间几度起伏,一直延续到明清时期“诗体正变”的论争之中。就三家势力的消长变化而言,六朝新变论最占上风,唐以后行通变而采取复古的形式,明清则拟古思潮炽盛,反拟古的斗争亦有所展开。三派主张各不相下,分歧在于对“变”之一字的理解,于是有变而进、变而退、变而返、变而不返种种争议,上下纷纭达千余岁。但是,不同的派别均属于传统的文学史观,因而又会有某种共同的观念模式存在,那就是变而不变的周期运动,或者叫循环论的思维方式,它是传统文学史观的要害所在,各派理论都或明或暗地打上了它的印记。拿复古派来说,他们对历史持退化的观念,视文学演变为逐级下降的路线,但他们不以退化为限,一力倡导复古,要返回事物的本初状态,这就构成了循环;后来的格调论者引进诗体代变的因素,在总的下降过程中插入若干次起伏变化,不过是将一个大循环转化成一系列小循环。与此相对待,新变论者求新逐变,本来有进化的因素,但那种直线式的进化观并不反映文学史的实际,于是有性灵派因弊立法、法立弊生的论点兴起,变革运动也取得了循环的态势。至于通变论者主张会通与适变相结合,目的是指出向上的一路,而他们坚持文学本体精神不变,进而以复古为通变的立场,仍不能不使自己最终落进循环论的套子。所以说,循环论是传统文学史观关于文学运行模式的基本观念,这跟“天不变,道亦不变”的传统历史观相一致,是几千年宗法社会治乱盛衰相循的思想写照。

这样说,并不意味着传统文学史观一无可取。实际上,在它的循环

论的形态里，孕育着丰富的辩证法。像六朝人有关质文代变、斟酌古今的提示，唐人对于以复古为革新手段的倡扬，都是很有积极作用的。宋元以后，围绕着"诗体正变"问题，辨析愈益精微，议论也日趋圆到。苏轼所谓李杜诗、颜柳字集古今之大成而又不免造成古意衰谢的说法，曾季貍《艇斋诗话》概括为"大抵一盛即一衰，后世以为盛，则古意必已衰，物物皆然"的论断。据传苏轼还说过"书之美者莫如颜鲁公，然书法之坏自鲁公始；诗之美者莫如韩退之，然诗格之变自退之始"的话①，亦为后人引伸、发挥②。这种"一盛即一衰"、"有成必有坏"的思路，相当深刻地反映出文学演进过程中的矛盾运动。明清两代多伸正诎变的论调，但处理正变关系上并不简单化。如高棅《唐诗品汇》于正始、正宗、大家、名家之类品目外，另设"正变"一栏，收纳"正中之变"和"变中之正"的作品，表明人们已意识到文学创作由"正"而"变"的推移是一个相渐相涵的过程，不能一刀切开。王世贞《艺苑卮言》专门分析了六朝诗歌向唐诗的转化和盛唐诗作中逗露中晚唐音调的情况，得出"衰中有盛，盛中有衰，各含机藏隙。盛者得衰而变之，功在创始；衰者自盛而沿之，弊繇趋下"的结论，认为这"自是天地间阴阳剥复之妙"。此类正变相涵、盛衰剥复的主张，亦具有普遍的适用性。特别是叶燮根据他所理解的"源流本末正变盛衰互为循环"的原理，着重提出"衰旺相循"而又"节节相生"的螺旋式上升的发展模式，更明显突破了循环论的框架，接近于科学的方法论。当然，传统的文学史观始终未能建立起体系严整的进化论思想，更没有可能达到革命辩证法的高度，但它所蕴含的大量辩证思维的成分，却足以为我们提供借鉴，以纠正近代庸俗进化论的偏颇和形而上学的两极对立模式的谬误。这正是我们研究传统文学史观的意义所在。

其次一点，关于文学史的动因，传统文学史观在这方面的研讨相对要少一些，但也有可取之处。这类论述又包含两个方面：一是文学自身

---

① 魏庆之《诗人玉屑》卷十五"韩文公"条引，中华书局 1959 年版第 320 页。

② 何景明《与李空同论诗书》："文靡于隋，韩力振之，然古文之法亡于韩；诗溺于陶，谢力振之，然古诗之法亦亡于谢。"（《四库全书》本《大复集》卷三十二）

要求变革，属内因；再一是外界环境促使文学发生变革，属于外因。

就文学自身的原因来说，要求创新是最通常的说法，所谓“在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄”即是，新变论者都持有这个观念。但光说创新，毕竟过于简单，还需要找寻创新的由头。有从主观情思变异立论的，如沈约“赏好异情，故意制相诡”之说；有从文学风貌演进立论的，如萧统“踵事增华，变本加厉”之说；也有从文学表达功能扩展立论的，如李东阳、胡震亨等人“酬物尽变”之说[①]。而谈得最有深度的，还要推袁宏道“法因于弊而成于过”的主张，它能够从揭示文学自身的内在矛盾着眼，将新旧文学现象之间相反相成的关系加以提炼、总结，上升到规律性层面来认识，是很有启发性的。清人纪昀由此推衍出“有一变必有一弊，弊极而变又生焉，互相激，互相救”的论断[②]，表述更为完整。我以为，就其立论高度而言，比之20世纪俄国形式主义学派倡扬的“文学形式变革的辩证法”，即“陌生化”与“自动化”相推移的理论，也并不逊色。

再从外部环境的影响来看，传统文学史观大多持政教支配论，所谓“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”的说法[③]深入人心，积久不变，到清人讨论“诗体正变”，还常要联系到“正变之所形，国家之治乱系焉；人才之消长，风俗之隆污系焉”的话头[④]，可见这个观念植根于我们以礼乐教化为本的民族传统之深。政教的作用自亦可从多方面展开，有以治政兴废立论，有以文教衰隆着眼，有以君主好尚为根据，有以科举设施为理由，还有从言路通塞、文网疏密的角度来考虑，都反映了一部分事实，但总体上并未越出

---

① 李东阳《麓堂诗话》云：“汉魏以前，诗格简古，世间一切细事长语皆著不得，其势必久而渐穷。赖杜诗一出，乃稍为开扩，庶几可尽天下之情事。韩一衍之，苏再衍之，于是情与事无不可尽，而其为格亦渐粗矣。”（见中华书局版《历代诗话续编》第1386页）又胡震亨《唐音癸签》：“盛唐诗格极高，调极美，但不能多，不足以酬物而尽变，所以又有中、晚诗。”（上海古籍出版社1981年版《唐音癸签》卷十一）按此即叶燮论诗所本。

② 纪昀《冶亭诗介序》，清嘉庆刻本《纪文达公遗集》卷九。

③ 《礼记·乐记·乐本》，《十三经注释》本《礼记正义》卷三十七。

④ 汪琬《唐诗正序》，清康熙刻本《唐诗正》卷首。

"风动于上，而波震于下"[①]的思想范畴，带有为统治者鼓吹休明的色彩。与此同时，我们还应该注意到另一种倾向的存在。自司马迁立"发愤著书"之说，至唐韩愈"不平则鸣"、宋欧阳修"穷而后工"，文人士子从自身的遭际里得到这样的体会，即与逆境作奋斗有助于激发文学创作的生命力。他们试图把这一认识引申到时代与文学的关系上来。较早如刘勰探讨建安风骨，归之于"世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气"[②]。后来朱熹区分不同世次的文章，也认为乱世之文"有英伟气"，非衰世文章"委靡繁絮"可比[③]。至明清之交的黄宗羲，有感于自身所处的时势，更进一步提出"厄运危时生至文"的理论。他说："夫文章，天地之元气也。元气之在平时，昆仑旁薄，和声顺气，发自廊庙，而鬯浃于幽暇，无所见奇。逮夫厄运危时，天地闭塞，元气鼓荡而出，拥勇郁遏，坌愤激讦，而后至文生焉。"[④]将个人的穷厄扩展到整个国家民族，以动荡变革的时代生活为激励士气、民气从而诞生出伟大作品的契机，这不仅从根本上推翻了传统的伸正诎变观念，对政教支配文艺的思想也是有力的突破。

总起来看，传统文学史观在文学变革动因的解说上时有精义，足资参考，惜未曾充分展开，没有取得它在历史形态问题上那样系统的成果。它对外部环境的分析仍偏重于政治因素，相对忽略社会生活的多方面影响；而它对文学内在矛盾运动的把握，则又往往同时代生活制约相脱节。克服上述缺陷，有待于运用科学的历史观和方法论，而这就需要超越传统的文学史观，进入一个新的历史时期。

---

① 刘勰《文心雕龙·时序》，范文澜《文心雕龙注》卷九。
② 同上。
③ 朱熹《朱子语类》卷一三九，中华书局 1986 年版。
④ 黄宗羲《谢皋羽年谱游录注序》，《四部丛刊》本《南雷文案》附《吾悔集》卷一。

第七章　近世文学史观之变迁

对中国传统的文学史观进行了一番梳理之后，接下来要看一看文学史观念自近世以来所发生的变迁。我们的讨论范围，将从历史上的近代一直延续到当今；而为了论述的方便，又只限于一般意义上的文学史观念的考察，不去涉及那些特殊的领域，如中国新文学史发展上的许多具体问题。

近世文学史观的变迁，其实质是什么呢？用一句话来概括，便是走出传统，走向当代。传统的文学史观，有如上一章里得出的结论，其基本框架是一种循环论的思维模式（尽管包含朴素的辩证法），不管是复古派伸正诎变、“返本归源”的主张，是新变论“弊极而变，变又生弊”的格套，还是通变说“体必资于故实”、“数必酌于新声”的原则，最终都要落到一盛一衰、一往一复的循环周期里去，这是传统文学史观的要害所在，是“天不变，道亦不变”的传统历史观和治乱盛衰相循的古代社会历史运动在文学史观念上的显形。因此，走出传统，走向当代，就要从突破循环论的思维模式入手，而先后传入中国的西方进化论思想和马克思主义的辩证发展观，正是突破和改造循环论的有力武器。于是，由循环论向进化论以至辩证发展观的推移转化，便构成中国近世文学史观变迁的大势。这自然也有个逐步演进的过程。大体上说，“五四”以前，是传统文学史观向进化论史学观过渡的阶段；“五四”至新中国成立，是进化论思想盛行的阶段；建国以后，则是辩证历史观兴起并在曲折中摸索前进的阶段。我们将依次加以论述。

变革的先声

大家知道,进化论思想是在19世纪末叶经严复介绍而正式传入中国的,它的广泛传播并得到应用,标志着传统史学观念的解体。不过在它传入以前约半个世纪之久,中国传统社会已面临深刻的危机,传统思想体系内部处处呈现裂痕,反映于文学史观念的,可以追溯到鸦片战争前后龚自珍、魏源所提出的"变逆"说。

作为地主阶级改革派的龚自珍,在政治思想上倡导"更法",于历史观上便宣扬一个"变"字,所谓"自古及今,法无不改,势无不积,事例无不变迁,风气无不移易"的论断①,当亦包括文学现象在内。值得注意的是,龚自珍不是一般地谈论变化,却特别着眼于变化过程中的反向运动。他说:"万物之数括于三:初异中,中异终,终不异初。"又说:"万物一而立,再而反,三而如初。"正因为事物的发展都要走向反面,他便主张用"逆"的力量来推进这一发展趋势,所谓"天用顺教,圣人用逆教。逆犹往也,顺犹来也。生民,顺也;报本始,逆也。冬夏,顺也;冬不益之冰,为之裘,夏不益之火,为之葛,逆也。乱,顺也;治乱,逆也。……礼逆而情肃,乐逆而声灵",说的就是这个道理。② 这种以"逆"为动力的思想,被他的好友魏源直接用于文学批评。魏源在《定庵文录叙》中,即以龚氏自身创作为典型,将学术、文章的演进归结为"其道常主于逆,小者逆谣俗,逆风土,大者逆运会;所逆愈甚,则所复愈大,大则复于古,古则复于本"。应该看到,这里所表述的由逆而复的思想,尽管带有托古改制的意味,毕竟未越出循环论的模式(龚自珍所说的"终不异初"、"三而如初"亦复如此)。但它突出"主于逆"的取向,要求文学家站在时代变革的前头,跟固有的传统及流行的风会展开斗争,则显示了大胆叛逆的精神;而这种由逆以生变的历史观念,就其强烈的反潮流的思想立场而言,也跟传统文学史观迥异其趣。龚、魏"变逆"说的出

---

① 龚自珍《上大学士书》,上海人民出版社1975年版《龚自珍全集》第五辑。

② 以上均见龚自珍《壬癸之际胎观第五》,同上书第一辑。

现,因而成为传统文学史观动摇、破裂的一个征兆,它和包世臣、冯桂芬诸人有关古文文统的尖锐批判一样,都在执行着为新观念的树立扫清道路的历史使命。

然而,新文学史观的诞生,仍要以进化论学说的引进为起点。如上所述,进化论的译介始于严复,但大力推广进化论于史学研究的,则要数梁启超。梁氏于戊戌变法失败后写下大量宣传新观点的历史论著,其《新史学》一文《史学之界说》章里明确宣告:"历史者,叙述人群进化之现象,而求得其公理公例者也",并批评传统史家用一治一乱的循环解释历史,"以其于进化之现象,见之未明也"。拿这个观点来观照文学史,他对中国文坛上"薄今爱古"的"结习"深表不满,认为文学的发展"自今以往,其进步之远轶前代,固不待蓍龟,即并世人物亦何遽让于古所云哉",乃举黄遵宪《锡兰岛卧佛》诗为例,谓其"煌煌二千余言,真可谓空前之奇构",为我国传统"有诗以来所未有"①。他还对中国韵文体制的历史演进加以具体分析,说:"凡一切事物,其程度愈低级者则愈简单,愈高等者则愈复杂,此公例也。故我之诗界,滥觞于《三百篇》,限以四言,其体裁为最简单。渐进为五言,渐进为七言,稍复杂矣。渐近为长短句,愈复杂矣。长短句而有一定之腔,一定之谱,若宋人之词者,则愈复杂矣。由宋词而更进为元曲,其复杂乃达于极点。"②这种后胜于前、进化不息的文学史观,正是当时发动文学改良运动的理论依据。

和梁启超情况不一而同样接受了进化论思想的,可以举王国维为代表,他不是从投身政治维新和文学改良的需要出发来选择进化论的观念,而是通过自身对中国戏曲史的潜心研究,达到了类似的结论。在《宋元戏曲史》一书中,他对前人所卑视的戏曲这一文学样式作了系统、深入的考证,理清了自上古巫舞、优语以至宋元杂剧、南戏的历史发展线索,得出"一代有一代之文学",元曲足与楚骚、汉赋、唐诗、宋词相

---

① 梁启超《饮冰室诗话》第8则,人民文学出版社1959年版第4—5页。

② 梁启超等《小说丛话》,载阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第312页,中华书局1960年版。

辉映的观点。粗粗看来,此说并非王氏首创,清中叶焦循已有"一代有一代之所胜"的提法①,再往前,明代格调论者在辨别文体流变时亦常有这类话头。不过有一个重要的区别,即格调论者谈论文体代变,是以文格代降为前提的,所谓"楚一变而为骚,汉再变而为《选》,唐三变而为律,体格日卑",以及"宋人不能越唐而汉,而以词自名,宋所以弗振也;元人不能越宋而唐,而以曲自喜,元所以弗永也"②,这类话语中明显地表露出历史的退化观。王国维身受传统的影响,在每一类文体的演变上持"始盛终衰"之说,但就整个文学的进程来讲,却以为"谓文学后不如前,余未敢信"③,这就同复古派划清了界线。不仅如此,他还谈到:"古今之大文学,无不以自然胜,而莫著于元曲……故谓元曲为中国最自然之文学,无不可也。"④又说:"楚辞之体,非屈子所创也,《沧浪》、《凤兮》之歌已与《三百篇》异,然至屈子而最工。五七律始于齐梁而盛于唐,词源于唐而大成于北宋。故最工之文学,非徒善创,亦且善因。"⑤都触及文学进化的事实。说得最明白的,莫过于如下一段议论:"叔本华曰:抒情诗,少年之作也;叙事诗及戏曲,壮年之作也。余谓:抒情诗,国民幼稚时代之作也;叙事诗,国民盛壮时代之作也。故曲则古不如今。元曲诚多天籁,然其思想之陋劣,布置之粗笨,千篇一律,令人喷饭;至本朝之《桃花扇》、《长生殿》诸传奇,则进矣。词则今不如古。盖一则以布局为主,一则须伫兴而成故也。"⑥以抒情向叙事推移为国民成长标志是否科学,姑置勿论,而作为中国文学发展、演变的趋势,则大体近实,其中含有的进化观念,正好为"一代有一代之文学"的命题作注脚。

上面介绍梁启超和王国维两位代表人物,我们可以认识到,进化论的引进确实改变了传统的观念,使中国文学史研究开了生面。这一转

---

① 见焦循《易馀籥录》卷十五,《木犀轩丛书》本。

② 见胡应麟《诗薮·内编》卷一、卷二,中华书局1958年版。

③ 王国维《人间词话》第54则,周锡山编校《王国维文学美学论著集》第364页,北岳文艺出版社1987年版。

④ 王国维《宋元戏曲史·元剧之文章》,上海古籍出版社1998年版第98页。

⑤ 王国维《人间词话删稿》,《王国维文学美学论著集》第388页。

⑥ 王国维《人间词话未刊稿》,同上书第371页。

变，当然是在外来思想的影响下实现的，却又不能归结为西方学术的简单移植，要看到它在当时中国社会及文学变革中所拥有的土壤。

首先是与晚清政治维新相配合的文学改良运动。戊戌变法前后，一些维新派人士为了推动政治改革，大力鼓吹"诗界革命"、"文界革命"和"小说界革命"，一时造成很大的声势。以今天的眼光看来，所谓"革命"，其实不过是改良。像黄遵宪总结的"以单行之神运排偶之体"、"用古文家伸缩离合之法以入诗"之类创作经验①，或者梁启超标榜的"熔铸新理想以入旧风格"的美学原则②，都没有从根本上突破传统文学的体制，至多不过是"旧瓶装新酒"而已。即便如此，文学革新的倡导者们也仍然感到不便于将他们的创造才能完全纳入旧的规范，因为他们作品里的新思想、新材料、新词语、新句法，往往是传统文学所不具备的。"新世瑰奇异境生，更搜欧亚造新声"、"意境几于无李杜，目中何处着元明"③，口气不免夸张，说的也是实情。在这种强烈的创新愿望鼓动之下，他们厌恶、唾弃复古主义的论调，要求冲破循环论的思维定势，自觉地吸取进化论观念，自是顺理成章之事。

其次是晚清时人对小说、戏曲之类俗文学的高度重视。长期以来，俗文学一直被封建文人看作不登大雅之堂的东西，他们谈论文学流变，很少涉及俗文学现象，而雅文学的演进在唐宋以后又显然呈现颓势，这正是传统文学史观无法摆脱循环论模式的一大症结④。晚清维新派人士看到俗文学在民间的巨大影响，他们希望利用俗文学为开发民智、促进维新的手段，由此对俗文学的价值予以肯定，进而改变了整个文学史的观念。试看梁启超在《小说丛话》里的一段议论："文学之进化有一大关键，即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之开展，靡不循此轨道。中国先秦之文，殆皆用俗语……故先秦文界之光明，数千年称最焉。寻常论者，多谓宋元以降，为中国文学退化时代，余曰不然。

---

① 黄遵宪《人境庐诗草自序》，古典文学出版社 1957 年版《人境庐诗草笺注》卷首。

② 梁启超《饮冰室诗话》第 4 则，人民文学出版社 1959 年版第 2 页。

③ 康有为《与菽园论诗兼寄任公孺博曼宣》，陈永正编注《康有为诗文选》第 331—332 页，广东人民出版社 1983 年版。

④ 叶燮谈诗的进化至宋而止，正是目光囿于雅文学的结果。

夫六朝之文，靡靡不足道矣。即如唐代韩、柳诸贤，自谓文起八代之衰，要其文能在文学史上有价值者几何？昌黎谓非三代两汉之书不敢观，余以为此即其受病之源也。自宋以后，实为祖国文学之大进化也。何以故？俗语文学大发达故……苟欲思想之普及，则此体非徒小说家当采用而已，凡百文章，莫不有然。”将宋元以后文学的估价从“大退化”一改而为“大进化”，关键在于认可俗文学发达的事实，可见这是进化论史观得以树立的一个支柱。前面说到王国维的进化思想，也是以他对元杂剧、明清传奇之类叙事文学的肯定为前提的。

再一个因素，便是中外文化的交流。当时的新派人士，通过留学、翻译、出使、逃亡等多种途径，较多地接触西方文化，很自然地产生了比较和吸收的想法。如梁启超拿荷马、莎士比亚等人的史诗、剧诗来和中国古诗相比照，不能不承认其规模的宏大，“气魄固已夺人”①。王国维也认为我国的叙事文学“尚在幼稚之时代”，“无一足以与西欧匹”②。这些论断固然带有极大的片面性，却显示出我国文学界在打破封闭视野后所树立的新的参照系。至于公开倡言向西方学习，像康有为于《人境庐诗草序》里盛赞黄遵宪能“采欧美人之长，荟萃熔铸……而诗之精深华妙，异境日辟”，梁启超在小说《新中国未来记》第四回总批中主张“取泰西文豪之意境，之风格，熔铸以入我诗，然后可为此道开一新天地”，白葭《十五小豪杰序》以“吸彼欧美之灵魂，淬我国民之心志”为号召，连厕身桐城派门墙的林纾，在译介外国小说时也表达了“以彼新理，助我行文，则异日学界中足有光明之一日”的期望③。可以说，“别求新声于异邦”，是当时代有识之士的共同趋向；他们在从事这方面努力时，必然要突破传统文学史观的束缚，而倾向于接受进化论的原则。

由此可见，进化论的引进原本出于政治维新的需要，而由政治维新所推动的文学改良运动及其对俗语文学的鼓吹和西方文化的吸收，更

① 梁启超《饮冰室诗话》第 8 则。

② 见王国维《文学小言》，《王国维文学美学论著集》第 28 页。

③ 见林纾《洪罕女郎传跋语》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第 225 页。

使进化论思想扩展到文学的领域，并促成传统文学史观向近代的转变。但也正因为这一进化观念建立于政治维新和文学改良的基地上，它又具有相当程度的不完备性。诸如“文界……无革命而有维新”①，以及“能以旧风格含新意境，斯可以举革命之实矣”②之类提法，充分说明了它的局限所在。文学进化观念的进一步发展，是在“五四”以后方得以实现的。

进化论历史观的盛行

“五四”文学革命以破坏旧文学、建设新文学为自己的历史使命，它诚然开启了中国新文学的道路，却并没有真正废弃旧文学的传统，只不过改造了旧的观念。但正是这一观念的更新，使文学史研究工作出现了崭新的局面。

上一章里谈到，中国古代没有文学史专著，有关文学历史发展的论述，散见于众多的文学家传记、批评、史志、书目、序跋、书信及文章作法、文体流别等材料中，它表明文学史研究尚未成为专门的学问，没有形成独立的学科。20世纪初，受到日本有关典籍的影响，我们自己产生了几部中国文学史的著述，但不仅观点陈旧，史料缺略，体例也甚为乖舛。如被视为“开山之作”的林传甲《中国文学史》，在讲述历代文体沿革之时，把群经、诸子、诸史、杂传乃至文字、音韵、训诂、文章作法等内容都收罗进去（后者占一半以上篇幅），等于一部国学概论；而文体部分的论述又包括诏策、奏议、书表、碑志、辞赋、歌诗、论赞、尺牍、四六、连珠、语录、诗话等，却无一字涉及戏曲、小说之类俗语文学，全然是正统派论文的架势。这样的书，还不能算合格的文学史。后来几部著作略有改进，而依据传统观念扩大和缩小文学史范围的现象仍然存在。直到“五四”以后，新的文学范畴逐步为人们所掌握，文学与非文学的

---

① 黄遵宪《与严又陵书》，载《人境庐未刊稿》，录自上海古籍出版社1980年版《中国历代文论选》第四册。

② 梁启超《饮冰室诗话》第63则。

义界渐形清晰，方才有可能对中国文学的历史演进作出较完整的考察。所以说，文学史作为一门独立的学科，是"五四"文学革命的产物；而它的独立发展，又为新文学史观的建设打下更为广阔的基础。

"五四"以来的新文学史观，就其主流而言，就是进化论的历史观念，它萌生于晚清文学改良运动之中，却要到"五四"文学革命期间才形成其鲜明的个性，并取得震聋发聩的效果。1917 年 1 月，胡适在《新青年》杂志上发表《文学改良刍议》，提出改革文学的八条纲领(所谓"八不主义")，作为"五四"文学革命的第一篇宣言，其中就包含了进化论文学史观的阐发。文中指出："文学者，随时代而变迁者也。一时代有一时代之文学：周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学，唐宋元明有唐宋元明之文学……吾辈以历史进化之眼光观之，决不可谓古人之文学皆胜于今人也。左氏史公之文奇矣，然施耐庵之《水浒传》视《左传》《史记》，何多让焉？《三都》《两京》之赋富矣，然以视唐诗，宋词，则糟粕耳。此可见文学因时进化，不能自止。"正因为如此，"今日之中国，当造今日之文学，不必摹仿唐宋，亦不必摹仿周秦也。"而在胡适看来，这种文学应该是"用二十世纪之活字"写成的文学，亦即"白话文学"。所以他的结论是："以今世历史进化的眼光观之，则白话文学之为中国文学之正宗，又为将来文学必用之利器，可断言也。"

紧接下来，陈独秀于同年 2 月亦在《新青年》上发表《文学革命论》，提出推倒贵族文学、古典文学、山林文学，建设国民文学、写实文学、社会文学的口号，姿态更为激进。其中也溯及中国文学的源流因革，认为《国风》《楚辞》还比较接近民间，到两汉赋家，"颂声大作，雕琢阿谀，词多而意寡"，是贵族古典文学的"始作俑者"。魏晋以下的五言诗，抒情写事，清新流畅，体现了文学的进化，但"希托高古，言简意晦，社会现象，非所取材"，仍属贵族之风。齐梁以来，骈偶兴起，迤逦至唐人排律、四六，为铺张、空泛的贵族古典文学的典型。韩、柳、元、白崛起，"一洗前人纤巧堆朵之习"，于是构成"南北朝贵族古典文学变而为宋元国民通俗文学之过渡"。至元明剧本、明清小说，"乃近代文学之粲然可观者"，惜为拟古思潮所厄，未能顺利成长，以致今日中国文学仍处在落后状态，不得不借文学革命给予助力。很显然，胡、陈所阐述

的文学进化观，是跟“五四”文学革命的目标紧密相联系的；也正由于“五四”文学革命在创建新文学的自觉性上较之晚清文学改良运动大为提高，进化论思想遂亦获得更有力的推动，终于成为文学史研究中的主导观念。

进化论的文学史观在“五四”以后究竟有哪些重要的发展呢？据我看来，有两项基本原则是当时所确立的：一是文学随人类生活的演进而演进，它涉及进化的动因问题；二是新陈代谢作为文学演进的自然趋势，它关系到进化的过程和方式。有了这两条原理，进化的观念才不致流于浮泛，进化论思想才有可能演变为科学的体系。

文学随时代而变迁，这本来是文学史家的共识。但说到变迁的原因，则各有各的解释：或归之教化，或归之人心，或归之气运，或归之文学自身。“五四”以来的文学史家，大多持“为人生而艺术”的观念，所谓“文学是人生的反映……人生有所活动和变迁，她也跟着活动和变迁，人生向前不绝的进化，她也跟着进化”①，正可以代表一般的看法。那末，人生的内涵又包括哪些方面呢？在这一点上，并没有统一的意见，有取丹纳的“种族、环境、时代”三因子说②，有采朗宋的社会生活与民族精神之说③，有从学校、科举、政治、宗教四方面关系立论④，甚至有以时代、民族、地理、政俗、语音、文字、音乐七项条件为文学变迁动因的。⑤ 说法固然不一，都能佐以实证，对具体现象加以具体分析，从多方面拓开文学史研究的空间，比起原先的“文章与时高下”或“一代有一代之所胜”的提法，自然要切实得多。

在文学演进的过程方面，新史家对传统的退化观多持批判态度，明确宣告文学史的任务在于叙述文学的进化。至于进化的涵义，胡适以“白话”为最根本的要素，说什么“一部中国文学史只是一部文字形式

---

① 谭正璧《中国文学进化史》第8页，光明书局1929年版。
② 见郑振铎《插图本中国文学史·绪论》，作家出版社1957年版。
③ 见刘大杰《中国文学发展史·原序》所述，古典文学出版社1957年版。
④ 见朱星元《中国文学史外论》，东方学术社1935年版。
⑤ 张世禄《中国文艺变迁论》第二章，商务印书馆1940年版。

(工具)新陈代谢的历史"[1]。谭正璧《中国文学进化史·文学与文学史》一章里则揭示了四条标准:一是"用当时的活文字来写成"的"活文学",二是"创造的自然的文学",三是"含有时代精神、地方色彩、作者个性三特色",四是"具有形成文学的各要素"。具备这些条件,便是进化的文学;不具备的,便是退化的文学。一种文学进化了,另一种有可能退化;原来已进化的文学,也会被更进化的取而代之。这一新陈代谢的作用,便构成文学不绝的进化过程。关于这个问题,朱星元《中国文学史外论》一书有更详尽的发挥。他说:"一部文学史,不过是形质的消长。形长而质消的,就是衰退;形依质而并长的,才是进步。"大凡一种文体在成立之初,形质相适,进步是十分自然的。到通行既久,时代环境变了,人的思想兴趣也转了,旧的文体不足以表达新的内容,而由于习惯势力的影响,人们仍要从事旧风貌的摹拟,于是造成形体偏胜和内质虚弱,这就趋于衰退。但文学的生命力是强旺的,在一时的衰落中正孕育着新的生机,待到时机成熟,自有特殊的人才应运而起,倡导变革,便又推动文学走向进步。[2] 总之,在他们看来,文学的进化是有标准可循的,进化过程也并非单纯的"踵事增华",而要表现为一系列的新陈代谢,进步与退步的交替错综,这就把文学进化的事实提到了规律性上来认识,使进化论的文学史观获得了较为完备的理论形态。

以上两点可以说是进化论思想的一般原理,除此之外,结合中国的国情,"五四"以来的文学史家还提出一系列特殊的理论问题,现举其大者略作检讨。

其一是"白话文学正宗"说,这原是胡适所鼓吹的,也得到一部分人的响应。按照他们的说法,文学的进化是活文学取代死文学的过程,而活文学的首要标志,便是使用活的语言——白话。因此白话文学的进化史就构成了中国文学史的中心。胡适专门写了一部《白话文学史》来宣传这一主张,他把汉以后白话文学的演进分为七个阶段,打算

---

① 胡适《四十自述·逼上梁山》,《胡适文萃》第598页,作家出版社1991年版。

② 参见朱著第12章第4节《中国文学的弊病及其原因》所述,《中国文学史外论》第130—132页。

从汉魏六朝乐府民歌一直写到“五四”文学革命(只出版了上册)。这一观点的提出明显受“五四”白话文运动的驱动,它为过去一直遭受正统文人冷眼的俗文学争得了光荣的位置,有利于继承和发扬其优秀的传统,而作为一种历史的概括则并不确切。因为白话与文言的分流在古代仅涉及使用范围,白话固然活跃于人们口头,文言也常用于书面交往,并不等于死去了的语言,更不能说凡用文言写的都是死文学。把这一部分作品排除在外,中国文学史将被割裂得不成样子。所以即使胡适自撰的《白话文学史》,也不能不勉强收进许多本来不属于白话文学的东西,自乱了体例;在评价上也“大有‘凡用白话写的都是杰作’之概,这未免过偏了”。①

其二是“民间文学本源”说,它也是胡适最早提出的。在 1927 年发表的《词选自序》中,胡适谈到:“文学史上有一个逃不了的公式,文学的新方式都是出于民间的。久而久之,文人学士受了民间文学的影响,采用这种新体裁来做他们的文艺作品。文人的参加自有他的好处:浅薄的内容变丰富了,幼稚的技术变高明了,平凡的意境变高超了。但文人把这种新体裁学到手之后,劣等文人便来模仿;模仿的结果,往往学得了形式上的技术,而丢掉了创作的精神……于是这种文学方式的命运便完结了,文学的生命又须另向民间去寻新方向发展了。”稍后,鲁迅也表示过类似的意见,他说:“歌,诗,词,曲,我以为原是民间物,文人取为己有,越做越难读,弄得变成僵石,他们就又去取一样,又来慢慢的绞死它。譬如《楚辞》罢,《离骚》虽有方言,倒不难懂,到了扬雄,就特地‘古奥’,令人莫明其妙,这就离断气不远矣。词,曲之始,也都文从字顺,并不难懂,到后来,可就实在难读了。”②这个观点出自“五四”时期的文学家,分明打上那个时代倡导平民文学的烙印,它所揭示的文人学士向民间文学汲取营养的过程,也确是文学运行中长期被人忽视的方面,所以提出后能引起巨大的反响,至今还常为人称引。但要

① 参看胡云翼《新著中国文学史自序》上的批评,北新书局 1932 年版。

② 鲁迅《致姚克》(1934 年 2 月 20 日),《鲁迅全集》第 12 卷第 339 页,人民文学出版社 1981 年版。

看到，把文学的新体裁、新方式一律说成出自民间[1]，其实是片面的。诗歌、戏曲、平话、说唱起于民间固多，古文、骈文、赋颂、铭诔、笔记、志怪则不能这么说，甚至近体诗、新乐府、长篇歌行和一部分曲子词亦属文人自造。文人诚然接受了民间文学的精华，而不少文人作品流传民间（如李白的诗歌、关汉卿的戏曲以至施耐庵、罗贯中、吴承恩等人的小说），也会对民间创作起良好的推动作用，是一个互相影响、互相补充的关系。至于说民间形式到文人手里逐渐僵化，自是事实，但任何创新都有可能因摹拟而趋于衰退，又不仅仅是由民间向文人创作转化中的独特现象。由此可见，对长期流行的"民间文学本源"说需要重加推敲，尽管不否定其合理的成分。

再一个论点，姑且称之为"外来文化促变"说，这在"五四"以后也有广泛的市场。胡适《白话文学史》曾辟专章论述佛经翻译与宣讲对中古白话文学的影响。其所撰《文学进化观念与戏曲改良》一文，更总结出这样一条规律："一种文学有时进化到一个地位，便停住不进步了；直到他与别种文学相接触，有了比较，无形之中受了影响，或是有意的吸收人的长处，方才再继续有进步。"举的例子包括西域乐舞对唐宋以后词曲的形成，以及近代戏剧改革以西洋为借鉴的情形。后来郑振铎编《插图本中国文学史》，便十分重视中外文化交流的史实，其绪论部分以民间文学的发展和外国文学的输入为文学变革的两大动力（也有人称作两条途径或两大特点），因为据他说来，古代文坛盛行的拟古风气，只有通过"或勇敢的接受了外来文学的影响，或毫不迟疑的采用了民间创作的新式样"，才有可能冲破，"使我们的文学乃时时的在进展，时时有光荣的新巨作，新文体的产生。"对外来文化作如此估价，当亦和"五四"文学的接受国际影响有关。中国文学正在走向世界，回顾自己的过去，怎能不采取同样开放的视野呢？于是，原先很少为人顾及的中外文学关系史，在"五四"以后得到普遍关注，并取得迅猛的进展，这也是进化论思想结出的硕果。当然，探讨中不免有过头的地方，如认为中国古代小说、戏剧的形式都来自印度，就不符合实情。在理论观念

---

① 在这个问题上鲁迅比较谨慎，他只提到歌、诗、词、曲。

上,像胡适那样把某些进化现象纯粹看作外力推动,是不妥当的;外因总要通过内因起作用,即使是"五四"新文学的欧化取向,仍须以传统文学自身的变革酝酿为先导。至于将变革的途径归结为向民间和外国文学学习两个方面,也并不全面。文学变革的情形相当复杂,或变支流为主流(将原来传统中的非主导倾向扩展为主导倾向),或以复古为通变(越过当前的传统,向更早的传统汲取灵感),或旁参其他艺术门类(如以文为诗,以诗为词,或诗中有画,诗随乐变),或借取不同的意识形态构成(如玄言、佛典入诗,理趣、禅悟作诗),皆足以造成文学史上的变化出新,固执一端是难以说通的。

综上所述,"五四"以来的进化论文学史观,不仅充分肯定文学进化的事实,还对进化的动因、标志、方式、途径诸问题加以探究,形成一整套理论观念,全面突破了传统文学史观的藩篱。在这一新观念的指导下,文学史研究工作有着多方面的开展,取得显著的成绩,特别在小说、戏曲、说唱、歌谣等民间文学和俗文学的研究上,在文学与社会生活的关系以及中外文学、文化的交流上,得到了空前的收获。进化论思想深入人心,跟上述情况是分不开的。但"五四"以来的进化论史观也有不少弱点值得注意。它所理解的进化内涵,偏重在文学语言(如文言与白话)和文学形体(如四言诗到五言诗到七言诗),很少涉及文学的内容(陈独秀《文学革命论》似有以贵族文学向平民文学演进为主干的构想,惜未展开),更没有将整个文学视为一个系统来把握其运动变化的轨迹,此其一。在进化的形态上,"五四"以来的学者多受庸俗进化论的影响,往往只承认渐变,而否认突变,只看到直线式的发展,看不到或不愿去追究其曲折多变的过程(像鲁迅《中国小说的历史的变迁》注目于进化中的"反复"与"羼杂"两种特殊现象,力图"从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索来",实属凤毛麟角),此其二。关于进化的动因,文学史家虽作了多方面的考察,但都偏于外部环境的作用,未能将外因与内因沟通一气,找出其推移转化的枢纽;且外部诸因子的分析也多停留于就事论事、排比罗列,未能实现整体的综合,此其三。另外,如上所述,在白话与文言、民间与作家、外来与本土诸关系上,都有把复杂问题简单化的趋向,这也不能不说是理论观念上的一大弱点。

这些弱点和长处，延续到了下一个历史阶段，至今仍制约着我们的思维。

在马克思主义旗号下

继进化论史学观兴起的，是马克思主义的唯物史观（以历史辩证法为方法论），它从三四十年代开始进入文学史领域，在一些论著中留下或多或少的痕迹。但唯物史观确立为指导思想，得到普遍的学习和运用，则要迟至新中国成立后。自50年代到今天，我们的研究工作一直是在马克思主义的旗号下进行的，尽管实际情况远为复杂而多变。

大体上说，建国初期是唯物史观初步得到应用的阶段。人们依据经济基础决定上层建筑的原理来观察和分析文学现象，着重从社会经济、政治的变化中探求文学变革的基本动因，改变了过去杂陈众多因子、主次不分的情形；但这样做的时候，相对忽略社会生活其他方面（包括各种精神文化现象）对文学的多重影响，导致单一化的结论（如认为经济繁荣必定带来文学繁荣，或者说阶级斗争愈尖锐愈能推动文学发展，都只能是庸俗社会学的观点）。阶级分析的方法被引进文学史研究，它有助于区分文学发展中的不同思想倾向和政治倾向，揭示其矛盾斗争的规律，从而打破了以单纯直线式进化为文学运行轨迹的模式；不过把两极对立予以绝对化，甚至任意贴上阶级标签的弊病亦已萌生。此外，因重视人民群众推动历史的作用，强调文学作品应反映人民的生活及思想感情，进而对文学史上人民性和现实主义的传统加以整理和发扬，也纠正了以往史家过多着眼于文学语言、形体考察的偏颇；而由人民性和现实主义的倡导，造成独尊一种传统，则未免狭隘。一般说来，这个阶段的文学史观尚处在明而未融的状态，一些理论原则问题并未充分展开。

自20世纪50年代后期至60年代前期，围绕中国文学史的编写问题，在文学史观的探讨上掀起了波澜。先是1956至1957年间，因讨论高等院校中国古典文学教学大纲，引起对文学史分期及编写体例的商讨。接着在“大跃进”运动中，北大、复旦等高校学生集体编撰了新的

《中国文学史》，明确提出以“现实主义与反现实主义的斗争”和“民间文学主流”论为中国文学史的规律，由此展开激烈的论辩。“现实主义与反现实主义斗争”的公式出自苏联，50 年代前期在我国学术界已有传播，它把文学史上的各种倾向简单地划归两大阵营（连积极浪漫主义也成为现实主义的特殊形式），二者之间的对立和斗争就构成了一部文学史。于是，不同艺术风格、流派间的差别消失了，凡不能归入现实主义范畴的文学现象，都被驱赶到反现实主义一边去，而矛盾双方只存在生死搏斗，不再有相互依存、相互转化的关系，这实际上是把活生生的历史流程切割成僵死的两半，用形而上学取代了辩证法。再看“民间文学主流”论，它从“五四”后的“民间文学本源”说发展而来，在建国初年出版的蒋祖怡《中国人民文学史》一书中已粗具规模。按照这一说法，民间文学作为劳动人民的心声，是我国文学创作中最优秀的部分，它哺育着进步的作家文学，因而成为整个中国文学的基础与核心。姑且不谈论这个观点里所包含的对民间文学传统不加分析的美化，即以它把优秀的作家文学排除于主流之外，人为地制造二者的对立，也不能不说是一种偏见。其错误的根源在于混淆了人民群众创造历史和民间文学为主流这两个不同的概念，前者指人民群众的生产斗争和阶级斗争是历史前进的原动力，不能引申到民间文学也是一切文学创作的原动力，因为文学创作的源泉只能是生活，而不应是某一种文学。

经过一段时间的广泛论争，两个命题的不科学性愈来愈清楚地暴露出来，人们从讨论中获得了经验，能够比较实事求是地来对待一些问题，这在而后一些文学史论著中有所体现。尽管如此，形而上学的思维模式并没有得到彻底清算。“民间文学主流”论以外，“现实主义文学主流”论或“现实主义和积极浪漫主义为主流”的说法相继出现。同样，“现实主义与反现实主义斗争”的公式被否定后，进步与反动、人民与反人民倾向相对立的观点照样在流行，企图用两条道路（主流与逆流）或两条路线（红线与黑线）的斗争来贯串文学史，仍是普遍的信条；直到“文革”期间的“儒法斗争”说，虽因特殊政治背景而显现为如此怪诞的形式，其两极对立的模式则“一以贯之”，并无二致，可见已成为牢

固的思维定势。

上述情况表明，在建国以来一个较长的时间内，文学史研究工作中固然确立了唯物史观的指导地位，却又混杂着相当严重的庸俗社会学和形而上学的成分。它同当时苏联盛行的教条式的马克思主义直接相关，而亦跟我们自己承受的进化论文学史观有联系。进化论思想把文学进化的动因归诸外部生活环境，我们则突出其中的经济和政治背景，都未能实现外因与内因的整合。进化论思想把进化过程看作语言及文体的直线式演进，我们扩展到某些题材内容或创作方法方面，却并未改变其线性运动的思路。进化论思想以进化与退化（创造的文学与摹拟的文学）的矛盾来构成文学史的新陈代谢，虽嫌单一，而略具辩证否定的精神，较之我们两极对立模式的死板僵硬，似还差胜。至于在白话与文言、民间与作家、外来与本土诸关系处理上的片面性，同我们的独尊主流之说如出一辙，不过话题有所转换而已。据此而言，50 年代以来的文学史观，尽管在理论观点上接受了马克思主义的指导，其思想方法并未真正脱出原先进化论的套子（甚至有所发展），那种直僵僵的线性思维模式和割裂事物内在联系的知性分析方法，都是进化论思想的弱点所在，是庸俗进化论的典型表征。拿这套思想方法来理解和运用马克思主义，结果必然是袭取唯物史观的外壳，却丢弃了其辩证法的核心，这是我们应该记取的深刻教训。

然则，形而上学的方法论能够在近一个世纪学术思想的变迁中，一直保持重要影响，又是什么原因呢？我以为，有两方面的情况需要顾及。从社会根源来说，近百年的中国历史长期处在激烈动荡之中，思想界的斗争也异常尖锐。新文学史观的建设，由晚清文学改良，到“五四”文学革命，再到马克思主义占领思想阵地，每一步进展都和文学、文化乃至政治领域的变革相呼应，并受到后者的直接推动。变革的大形势有助于新文学史观脱颖而出，迅速成长，但变革运动中两军对垒的格局，也容易把火炮的声势和硝烟的气息带进学术殿堂，“不是东风压倒西风，便是西风压倒东风”，它使人们在考虑问题时爱走极端，固执一点，宁可矫枉过正，不愿瞻前顾后，于是造成了线性思维。这是一方面的原因。再从认识论的根源说，近代社会是实证科学传入中国并得

到大发展的时代。实证科学注重证据，提倡实地观察，应用归纳的手段来整理材料，得出结论，本质上是一种知性分析的方法。它不同于传统的直觉思维，也没有达到辩证综合思维和现代系统方法论的高度。实证科学的精神影响于人文学科，在文学史研究中便出现了热衷于考证作家作品、寻求文学的外部关系以及追溯文体源流因革等风气，这也是“五四”以来这门学科最有成效的部分。与此同时，相对忽略审美的感受和哲学的思辨，又不能不使实证方法在探索作品内在微观结构（包括深层心理结构）和从事文学史总体宏观概括上显得软弱无力；割裂众多因子间的联系，将活生生的机体转化为死板板几条筋的形而上学抽象，便是由此而产生的。这是另一方面的原因。不论从哪方面看，形而上学的盛行都有其历史的必然性。只有找到它的根源，才有可能对症下药，以打破它的思维定势，拯救辩证法的活的灵魂。

新时期新趋势

“文革”结束后，新时期文学思想的拨乱反正，便是从反对形而上学、发扬辩证法精神入手的。初起阶段，还只是就文学史上某个作家、某项具体问题展开研讨，而后逐渐转向整个文学史。1983 年下半年，《光明日报》组织过一次关于编写文学史的笔谈，主要议论编写方法，也涉及文学史的观念。80 年代中期，文学史宏观研究掀起热潮，提出有关中国文学的特点、进程、动因、规律等一系列理论问题，活跃了人们的思想。这次讨论的意义不在于能否解决上述问题，而在于提供一种新的思路，即把文学史看作为有机的整体，不能仅限于枝枝叶叶地去认识它，要努力探索其内在的历史联系。这实际上是“史”的意识的强化，是建设新史观的前提。果然，从 1989 年开始，文学史观的研讨被提上议事日程，《文学遗产》开辟专栏，举办研讨会，其他一些杂志也发表了相应的论文。由于讨论方刚兴起，一时难以作出结论，但讨论中作为突出话题的文学史研究的当代性和主体性，从根本上说就是文学史观问题。有了新的史观，历史便不仅是历史，而渗入了当代意识；它也不单纯是客观事象的记录，而有了主体的介入。所以说，当代性和主体性

的倡导,反映了当前文学史观念更新的空前自觉,预示着文学史研究工作面临新的飞跃。不过我们也要防止过度夸张这一面,因为历史毕竟还是一种客观的存在,史观也并不能代替史料。

伴随着文学史观念探讨的进展,实际的文学史研究近年来也取得了扎扎实实的进步。由于时间短促,目前还没有一部完整的自成体系的中国文学史著作问世[1],但断代的、分体的以及分体断代的文学史,则出现了相当一批,专题性论著更多,总体质量大大超越曩昔。从文学史观建设的角度来审视这批著作,我觉得,它们在以下几方面有了新的突破。

首先是拓宽文化—心理的研究,如论述佛教、道教、玄学、理学、乐舞、绘画、科举、教育乃至社会习俗、文人心态、民族交往、中外文化交流等对于文学发展的关系,这本是“五四”以来的研究传统,一度因片面强调经济、政治的决定作用而遭受冷落,现今得到恢复。这方面工作有前人的路子为借鉴(如鲁迅、陈寅恪、岑仲勉等都在方法论上提供了典范),开拓异常迅猛,成为当前文学史研究的主流。较之原先的传统,不仅考证的缜密程度不让往哲,可贵的还在于加强了理论的思考。一些作者有意识地寻求社会文化诸因子间的内在联系,并抓住文人心态(其实还应该包括接受者心态),尤其是审美心态这一中心环节,着重研究各种社会文化现象如何投影于人的审美感受,以促成文学的变革,这就为沟通外因与内因建立了合适的渠道,对文学史观的建设是很重要的。

其次是开展历史—逻辑的研究,即追踪文学现象发展变化的历史趋向,理出一条合乎逻辑的线索来。过去的学者在这方面也做出不少成果,但偏于文体的演进(如王国维《宋元戏曲史》)或故事题材的演变(如顾颉刚《孟姜女故事的转变》),仍属考证性的工作。把文学现象视为一个整体,从思潮的转换、流派的兴替、风格的迁移、范型的改易,特别是贯串其间的审美趣味和审美范畴的变动中,把握其逻辑的联系,则

① 按:本书上编作为独立的书稿,写成于1993年,当时由袁行霈、章培恒等分别主编的《中国文学史》均尚未出版。

少有人问津(闻一多的唐诗研究曾开其端绪,惜未竟工)。近年来这条路子始受重视,或为之呐喊,或付诸实施,确也产生了耳目一新的效果。它能够帮助人们透过历史的表象,去发现其内在的秩序,从而使文学史研究真正上升到理论的层面。但要注意,历史学毕竟不同于理论科学,历史生活里充满各种随机因素,如何从实际出发,处理好历史发展中逻辑与非逻辑的关系,可能是这一研究方法能否取得成功的关键。

第三是尝试进行语言—意象的研究,这在我们的文学史传统里还是一种比较陌生的方法。说陌生,其实也并不全然陌生,因为古代文学批评里就有大量语言、意象批评的材料(评点派是显著例子),但多属审美经验谈,缺少严密的理论形态。"五四"以后,侧重于实证考察和外部关系探讨,很少注意作品内在结构的解剖。直到80年代,西方形式学派、新批评派、结构主义、原型批评等新的理论方法引进我国,加上海外学者用这类方法研究中国文学的著述得到传播,方引起我们的兴趣和追随。迄今为止,此项研究大多仍停留于文学批评的层面,较少进入史的领域;生搬硬套西方理论框架来随意解说中国古典文学的弊病,亦屡见不鲜。如能结合西方的理论和我国传统的审美经验,总结出一套适用于中国古典文学的批评法则,再放到历史的大框架里加以观照,找出文学语言、意象、意境、结构及其组合形式随历史演化变迁的轨迹,则必将在文学史构成中开一生面。

最后还有哲学的研究,亦即文学史的总体研究,它的任务是将文学史研究的各个方面加以串连组合,把握其相互间的联系,藉以揭示文学史运行的一般规律性。前面谈到诸如外因与内因、进化与退化、偶然与必然、宏观与微观、历史与当代等方面的对立统一关系,皆属哲学研究的范围。哲学研究的意义在于从事实中概括出理论,使现象上升到规律,所以各个领域的研究都可以包含哲学的成分;说到底,文学史观本身便是一种哲学(文学史哲学),因而史观的探讨更是哲学研究。根据这样的理解,我认为,尽管目前鲜有题"文学史哲学"或"文学史通论"的专著出版,而不少文学史论著里均已融入哲学的意蕴,哲学性专题论文亦非罕见。对理论思辨的这种热情关注,也是文学史研究工作中前所未有的现象,它和文学史观讨论中有关当代性、主体性的宣言一样,

显示了这一领域观念更新的强烈愿望。然则,文学史观念更新的前景究竟怎样呢?我们知道,观念更新不同于设备更新,是一个长期酝酿、逐步演变的过程。要从多少年养成的思维定势中解放出来,树立新的思想方法,是很不容易的。新时期以来文学史工作的发展,如上面所作的介绍,总的趋势是多元化和立体化,也就是向不同角度、不同层次拓展,这必将有助于克服执一不变的形而上学,促使辩证思维成长起来。但要看到,习惯势力也不会一下子消失。如果我们听任多元拓展走向多元分割,用一种研究方法来排斥另一种方法,或者在倡导某个主张时,不适当地强调一方面而忽视另一方面,那又会陷入新的形而上学。由此看来,在文学史观念更新的整个过程中,我们要时时保持清醒的头脑,要把总结历史经验、确立辩证的发展观作为首要条件,力求对文学史运动有一个全景式的视野,方有利于新观念的健康成长。新的文学史观念必然同现代人文与科学的新思维相适应,在解说文学现象、发现其运行规律方面定能超越前人,这是可以预期的。

第八章　文学动因与三对矛盾

文学现象跟世界上任何事物一样，都处在有规律的变化发展过程之中。大而至于一时代、一民族文学创作的高涨与衰退，各个文艺潮流的兴起与迭代，小而至于特定主题、题材、意象、结构、体裁、风格以及文学语言、法式的转移变迁，莫不含有某种规律性可供探索。文学史研究的任务，正在于从纷繁的事象材料中，提炼出其内在的法则，藉以指导当前的文艺运动。这件事有相当的难度，却是每一个严肃的文学史工作者所不应回避的。我们看自古迄今各类文学史观念的演变，无论是旧有的复古论、新变论、通变论，或者晚近的进化论、阶级论、辩证论诸模式，其实都在致力于揭示文学运行的法则，尽管受到历史条件的限制，不免带有这样那样的片面性，而亦包含众多合理的因素，足以启发后人的思考。本书在简要地回顾本民族文学史观演进的基础上，也拟对这一寻求法则的努力作出反响。下面两章分别就文学发展的动因和动向这两个基本问题谈一点构想，末了再集中论述一下文学进化的原理。这仅是我个人有关文学史方法论的一种把握，希望能触及事物规律性的某些侧面。

动因综说

从哲学范畴学上看，规律性通常是跟因果性紧密相关联的。事物演变有因有果，方有则可循；若找不到因果联系，只能是一片混沌。因此，谈论文学史的法则，必须首先探讨文学现象变化发展的历史动因。

在这个问题上，历来聚说纷纭，但归总起来，可以大别为两种思路：一种着重从文学现象与其他现象（地理、人种、社会、精神等）的相互影

响、相互作用上来探究文学的动因，姑且称之为外因（他律）论；另一种主要就文学自身内在诸因子的推移摩戛上来解释文学的变迁，不妨称之为内因（自律）论。“内”和“外”的区划也只能是相对的，在具体论述过程中，它们又往往交渗在一起，难分畛域。

外因论的表现，如传统文学史观里的政教支配说，它把文学创作的正变盛衰归因于王朝的治乱和教化的兴替，显然属于从外在环境找根据的做法。“五四”以后的史家虽然不赞成这种夸大统治者作用的观点，但他们中间的许多人接受了西方文艺社会学的影响，也倾向于从制度、文化、习俗、心理、道德、宗教等各种社会因素上来寻求解答。进而至于马克思主义的史学观宣扬经济基础的决定作用和阶级斗争为动力，延及80年代兴起的由文化视野来观照文学的态势，都可以大体划入外因论的范围。外因论者坚持认为文学创作不是孤立自足的现象，而是同包围着它并渗入于其间的整个社会生活方式、时代精神、民族心理乃至自然环境等因素联成一体的，这个看法自有其正确性，但若说过了头，只注意外在环境的推动，不承认文学自身的能动，不免要陷于机械论。

另一条路子是从文学现象内部找动因。我们看到，传统文学史观里本有一种肯定文学自身具有求新求变功能的主张，而后产生出一套因弊立法、弊极变生的理论，便是内因论的雏形。近代进化论者注重文学形体的新陈代谢，马克思主义者亦不否认文学传统的批判继承，这又构成它们思想体系中的内因论成分。不过从总的方面来看，这一内省的趋势在我们民族的传统里并未得到充分展开，因为我们的习惯始终要将“文本”与“人本”放到一起考察。而在西方，典型的内因论恰恰是跟那种割裂文学作品与外部世界关联的形式主义倾向一起发达起来的。像20世纪里先后出现的形式学派、新批评派、结构主义诸种思潮，几乎无一例外地把文学史归结为文学形式或文学结构的演变史，努力就其内在诸因子的矛盾与转化来说明文学变革的历程。这样做的好处，确实能避免文学史仅仅作为社会史、政治史、风俗史、精神史载体的弊病，但割裂文学形式与历史内容的活生生的联系，又会使文学创作成为无源之水、无本之木，掩盖了其深刻的历史动因。

单纯的内因论或外因论皆不足以显示文学发展变化的全面的根

据，于是，综取内外因的说法便油然而生。我们讲过，“五四”以来的史家喜谈文学的进化，细细寻绎起来，他们口中的“进化”一词实有两方面涵义：一指文学自身的演进，偏向内因；一指文学随时代变迁，侧重外因。由前者，生发出他们对特定文学题材、语言、形体、风格、新陈代谢的种种探究；由后者，则导引着他们从经济、政治、思想、文化各个方面来观照文艺。但是，这两个方面的论述又常常各行其事，捏不到一块儿来。较有代表性的言论，如：“文学的内在本质要变，但向哪里变，变成什么样子，却不决定于内在的文学本质，而决定于外在的社会需求”①。表面看来，这里对内因和外因作了兼顾，表述得比较全面；仔细推敲一下，要变，属内因，怎样变，属外因，仍然是一种二元关系。

马克思主义史学观的兴起，用“经济基础决定上层建筑”的命题结束了那种内因加外因的折衷想法，文学变革的历史动因得到了一元论的解说。与此同时，马克思主义也肯定了意识形态的相对独立性，肯定了它的前后继承关系。这说明马克思主义理论应用于文学史研究，并不像一些人所理解的那样纯然是外因论。然而，“经济决定”和“意识形态相对独立”之间的关系究竟如何，却是一个长时间未能说清楚的问题，致使不少文学史论著在这一点上采取回避矛盾的实用主义态度，往往按所述论题的需要，时而引申这一面，时而发挥那一面，外因和内因的整合也就难以得到真正的实现。

以上情况表明：决定文学发展变化的动因是复杂而多面的，切忌作单一化的处理；但又不能将众多的因素杂然纷陈，淹没了其内在的逻辑。可行的方案或许是：试图从纵横交错的各类条件中抓取若干基本的矛盾组合关系，再加以贯通的思考和自然的联结，以形成有关文学史动因的整体架构，这样才有可能达到在一元论基础上的多元整合。依据上述构想，我把文学史进程中经常起支配作用的因素概括为下列三对矛盾，即：文学与生活的矛盾，思维与形象的矛盾，不同文学现象之间的矛盾。在我看来，由这三者的交感共振，可以大致测断一时期文学的基本风貌和演变轨迹。让我们依次展开论述。

---

① 见《罗根泽古典文学论文集》第21页，上海古籍出版社1985年版。

文学与生活的矛盾

文学与生活的关系是个老问题了。西方从亚里士多德开始提出诗歌“模仿自然”说,我国古代关于诗乐舞起自“因物兴感”之说,都接触到文艺反映生活的原理。马克思主义的出现,不仅更明确地肯定了社会生活是一切文学艺术的源泉,还进一步将各种社会现象划分了层次,确定经济是整个社会生活的基础,政治是经济的集中表现,而其他社会现象(包括文艺在内),归根到底不能不受它那个时代的社会经济与政治的制约。这就从根本上解决了文学发展的动因问题,为科学的文学史观奠定了基础。

但是,人们在接受马克思主义这一真理的同时,却往往忘记了事情的另一方面,即社会生活本身是一个复杂的有机体,各种因素都在相互影响、相互撞击,构成一幅“有无数个力的平行四边形”[①]组合而成的纵横交错的历史图景,并不能简单归原于经济或政治。把文艺与经济、政治的关系线性对应起来,企图从后者直接推导出前者,往往会陷入片面化的结论。例如从唐代开元、天宝年间诗歌创作的兴盛,推论文学繁荣是经济高涨的直接后果,就是一个以偏概全的论断。实际上,经济的高涨并不必然地带来文学的繁荣。北宋初年“西昆体”流行,明前期“台阁体”成风,都是太平环境下士大夫生活优裕的产物,却未必体现一朝文学的最高成就。相反,社会动乱和经济凋弊之际,有时也会对文学创作产生强有力的推动。如结束了唐王朝盛世的“安史之乱”,就给予杜甫诗作以丰富的养料,孕育出“三吏三别”、《咏怀五百字》、《北征》这样的煌煌大篇;而“建安风骨”的形成,跟“世积乱离,风衰俗怨”[②]的社会形势密切相关,则是前人早有定评的。当然,这也不是说,社会愈动乱,政治斗争愈尖锐,就愈有利于文学发展。黄巢起义较之“安史之

① 恩格斯1890年9月21日致约·布洛赫的信,《马克思恩格斯选集》第4卷第461—462页,人民出版社1966年版。

② 刘勰《文心雕龙·时序》,范文澜《文心雕龙注》卷九。

乱”，无疑是更为广阔而激烈的政治风暴，却并未造就出杜甫式的伟大诗人。这就告诉我们：经济和政治的运动，尽管能给文学创作以深远的影响，但不一定是直接的动力，更不是唯一的条件。经济、政治与文学之间，还有着社会生活的众多方面在起着重要的“中介”作用；忽略了这些中介环节，难免会走上庸俗社会学的道路。

然则，究竟应该怎样来掌握这些中介环节的相互联系与过渡呢？我觉得，19 世纪法国评论家丹纳的意见不无参考价值。丹纳在理论观点上属于文艺社会学派，他虽然将“种族、环境（地理）、时代”作为决定文艺发展的三要素，而侧重点仍在“时代”方面。在他看来，一件艺术品或一个艺术家都不是孤立的存在，它们从属于一定的群体和一定的艺术潮流，而这些特定的思潮、流派又被包摄于一个更广大的集合体内，那就是整个时代的社会风尚和精神现象。他举例说：古希腊的雕塑艺术为什么能发展到那样完美的地步？那是因为古代希腊实行城邦制度，要求每个公民都能成为好的战士，于是造成体育运动的广泛开展和人们在公众面前裸体的习俗，进而养成了崇拜健美人体的审美趣味和表现人体美的才能，这样的时代精神集中到了那些体魄健全、形态优美的青年人形象之上，而雕塑就成了展示这种人体美的最适合的艺术形式。又比如：中世纪的欧洲陷于长年动乱之中，悲观厌世的精神状态弥漫四周，这就促成基督教的盛行和僧侣作为时代中心人物出现，而尖顶指向上天的哥特式建筑，恰足以构成这一社会心理的显影。17 世纪的法国建立了君主专制政体，上流社会竞相讲求荣誉、礼节之类高雅的风度，产生了体现一代风尚的宫廷贵族和反映他们的生活与情趣的古典主义悲剧。至于近代欧洲，伴随着民主政治和大工业的发展，个性自由得到肯定，同时也激起个人欲望和野心的膨胀以及苦闷与烦恼的增长，于是充满幻想、多愁善感的年轻人又成为时代的典型，而宜于揭示其内心矛盾的浪漫主义音乐、文学潮流便应运而生。根据以上的事实，丹纳把社会生活对文艺的影响，归纳为这样一个四项式：“首先是总的形势；其次是总的形势产生特殊倾向与特殊才能；其次是这些倾向与才能占了优势以后造成一个中心人物；最后是声音、形式、色彩或语言，把中心人物变成形象，或者肯定中心人物的倾向与才能：这是一个体系的四

个阶段。……一个阶段略有变化，就引起以下各个阶段相应的变化。”①

应该指出，丹纳的理论是有缺陷的。他所谈到的时代因素，多局限于上层建筑，未能从社会经济基础和阶级关系来探索问题的根源，四项式的罗列也未免有机械、刻板之嫌。但他对社会生活影响于文艺的过程，论证比较细密，能够从一般的经济、政治状况，逐步引申、扩展到整个社会的习俗、心理、意识、文化，推究其间的相互制约关系及其与文学的联系，这对我们是有启发的。社会生活并不限于经济和政治两个领域，除此之外，它还包括诸如家庭生活、社团生活、地区生活、职业生活、民族生活、宗教生活、道德生活、文化生活等众多的方面。这各方面的社会生活，连同经济、政治生活中的务农、做工、经商、从政乃至衣、食、住、行，莫不有其独特的行为方式，构成社会的风俗习惯。所谓习俗，或者叫风尚，其实就是特定社会的生活方式。它受制约于社会生产方式和阶级关系，而又比后者在内涵上丰富得多，广阔得多。它对社会上的人们构成一个几乎无所不包的环境和氛围，从而给予人们心灵以巨大的投影，并通过心理的折射反映于文学创作。因此，探究文学的社会动因，不能不重视社会习俗、心理（包括各种思想观念）的发掘。例如讨论六朝玄言、山水诗赋的成因，就必须联系魏晋以后的清谈风气和玄理思潮。清谈的盛行，养成了士大夫以不亲庶务为荣的心理和崇尚虚无、仰慕自然的观念，并发展出一整套玄学理论，这对文学创作以玄言、山水为题材，起了直接推动作用。当然，清谈风气的盛行，又是门阀制度出现危机、门阀士族丧失统治能力的一种表现，其根子仍在于经济、政治。再比如文学史上常讲到的唐宋诗风的差异，唐诗是“诗人之诗”，宋诗是“学人之诗”，也跟唐宋两代文人生活方式和意识心理的差别有关。唐代处于封建社会鼎盛时期，文人的出路比较开阔，为了博取功名，他们可以上京应试，也可以接受征辟乃至报效边庭。即使是应试，也往往需要先漫游州府，结交天下豪俊之士，给自己制造声誉，才有登第的可能。这样的生活经历，自然有助于诗人感受的充实、情感的热烈

---

① 丹纳《艺术哲学》第65页，人民文学出版社1963年版。

和表达的真切，给诗歌创作带来浓郁的诗情画意。宋代的情况则有所不同。表面的经济繁荣和内在的社会危机，促使大多数文人由社会转向书斋，以宗尚性理之学为修身齐家之道。加上当时科举是唯一的正途，而试卷又采取糊名的办法，能否人仕，一张卷子定终身，更诱导文人埋头于故纸堆里潜心玩索。长年的书斋生活，造成人们对书本知识的特别嗜好，书卷气充溢于文学作品，“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”①的习气便泛滥开来。由此可见，习俗、心理确能给予文学创作以重大影响，千万不可忽略。

丹纳理论的另一个可取之处，是他鲜明地提出了“中心人物”的概念，作为艺术创造的直接前提。我们常说，“文学是人学”，意思是：文学作品要把人作为自己的表现对象，要着重塑造人的形象（包括其内心世界的形象），通过写人来反映现实。这样说是有根据的，因为现实生活中的人并非抽象的存在，他就是“一切社会关系的总和”②。社会的经济、政治、习俗、心理各方面的状况，凝聚在“人”这个焦点上，作家加以艺术地概括与加工，变形为主题、题材、结构、语言诸要素的综合，就成了艺术作品。所以，人的形象恰恰是由生活向艺术转化的特殊纽带，复杂的生活内容只有结晶为人的形象，才有可能进入艺术的门户。还要看到，尽管世上所有的人或多或少卷入各种时代矛盾之中，而由于每个阶层、每个个人所处的地位、所获的遭遇不同，他们身上所承受的时代生活内容，也各有差别。我们把那些包含了巨大社会深度的人的形象，称作时代的典型人物，或者用丹纳的话语叫“中心人物”。中心人物往往是时代潮流的体现者，社会矛盾的集中点；抓住了中心人物，也就把握住了时代生活的本质方面。所以每个时代的文艺都有它所要表现的中心人物，而中心人物一旦转换，也常标志着文艺思潮的变迁。丹纳在他的著作里举了好些西方的例子作说明，其实在我国文学史上也不乏这样的例证。刚才讲到六朝、唐、宋之间诗歌创作的变化，其核

---

① 严羽《沧浪诗话·诗辨》评宋诗语，郭绍虞《沧浪诗话校释》第26页，人民文学出版社1983年版。

② 马克思《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷第18页，人民出版社1966年版。

心问题就是中心人物的转变。六朝时期门阀制度的危机、清谈的风气、玄理的思潮以及上层社会骄奢淫佚的生活方式,集中显现在那些清高自许而又衰朽无能的世族名士身上,他们成了这一时期文学的主要对象(《世说新语》一书给这类人物留下了生动的剪影),而玄言、山水、宫体之类文学题材以至于骈偶、隶事、声律的修辞手法,多是围绕着展示他们的灵魂而发展起来的。唐王朝建立后,社会生活的变革促使一批有才能、有抱负的寒门士子崛起于历史舞台,适应着主人公的这一变换,诗歌题材突破了贵族活动的狭隘天地,面向广阔人生,逐渐形成以讲求"风骨"、重视"兴寄"为特色的一代新风。"安史之乱"的爆发,把潜伏着的社会危机一下子摊到了人们面前,在这种情况下,时代的中心课题已不是一般地抒写浪漫激情,而要求正视民生疾苦与社会积弊,于是石壕村里的老妪、新安道上的中男、终南山下的卖炭翁、新丰市里的折臂人,总之是那些受苦受难的下层人民,作为矛盾的焦点映入作家眼帘,构成从杜甫、元结到元、白、张、王的社会写实诗潮的系列形象,而且为了表现作家对他们命运的关注,相应地增强了作品里的情节因素和政论色彩。进入北宋中叶,社会危机愈形严重,拱手高谈义理性命和穷神极力于辞章典故的儒生,便又成为时代的一种典型,宋诗的理趣、散文化以至"夺胎换骨"、"点铁成金"等一套技巧,正适合于呈现这类人的精神风貌。以上的叙述不能不是极其粗略的,远不足以概括这一时期诗歌的发展,况且也不能把"中心人物"的概念理解得过于狭窄,以至导引出"一个时代只有一种典型"的错误结论。但典型人物作为沟通生活与艺术之间的桥梁,其地位的重要应该是确定无疑的。

批判地考察了丹纳的理论,我们可以发现,从经济、政治到文学之间,至少存在着这样一些中介环节,即:社会生活方式、社会心理意识和时代典型人物。经济、政治对文学的推动,往往是经过这一系列中介环节而实现的,而各个环节之间以及每个环节的内部,还有着多方面的交互作用。这是一个复杂而多层次的网络结构,决不能予以简单化的对待。以上讲的主要是生活影响于文艺的一面,要全面解说文学与生活的矛盾,还必须看到文学自身能动性的一面,这就需要转入另两对矛盾的分析。

思维与形象的矛盾

如上所述,时代生活是文学现象发展变化的根本动力,但这一变化还须通过文学内部各种因素的对立统一来得到实现。就特定文学潮流或特定文学现象的内部关系而言,这一矛盾运动的主要表现,就是思维与形象的对立统一。通常把文学看作为一种"形象思维",实际上也就指明了这两个方面的辩证关系。

必须说明,我们所讲的"思维",并不是纯主观的东西,它就是"思维中的现实",是客观社会生活在作家头脑中的显影。就艺术作品而言,"思维"还不限于抽象的概念,也包括情感、想象、趣味、灵感之类因素,是作家内心感受的综合反映。至于"形象",也不限于一般所谓的"人生图画"或景物画面,还包括把各种题材要素组合起来并赋予外部形态的结构、语言、体裁、风格等成分,总之是将作家的内心感受予以外射表现的整个艺术体系。要言之,"思维"指感受中的生活内容,"形象"指表达这一感受的艺术形式,两者有所区别,而又是相互渗透与转化的。

思维与形象的矛盾运动是怎样进行的呢?一般说来,思维(内容)是矛盾的主导方面,形象(形式)则是从属的方面,形象要服从于思维表达的需要。因此,当文学现象受到时代激流的刺激而发生变化时,率先变化的往往是作品的思想内容方面,然后再由更新了的内容去找寻、创造与自己相适应的新的艺术形式,而这种新形式的形成,反过来又帮助新内容得到巩固和显现。这是一个充满矛盾的曲折发展过程,不是可以一蹴而就的。这里让我们引证意大利美学家克罗齐的一段话作为借鉴。他在谈到艺术进步问题时说:"把人类艺术造作的历史看成沿一条前进和后退的单线发展……完全是错误的。……审美的作品的历史现出一些进步的周期,但是每周期有它的特殊问题,而且每周期只能就对于那问题说,是进步的。许多人都按照一个大致相同的方式,在同一题材上用工夫,没有能给它一个恰当形式,但是总在逼近恰当形式,那据说就是进步;等到一个人出来找到了那个恰当形式,那周期据说就

已完成而进步也就终止了。一个典型的例证就是意大利文艺复兴时代从波尔岂到阿里奥斯托那时期运用骑士风为题材的风气的进步。在阿里奥斯托以后，运用那个题材的结果就只是复述和模仿，缩简或夸张，把前人所已做到的加以损毁，总之，只是衰颓。……一个新周期开始，进步也就开始。"①

克罗齐是唯心主义的美学家，他把艺术的本质归结为直觉式的表现，是我们所不取的。但他从"表现论"的美学观出发，触及艺术内容与形式的辩证过程，其中有着合理的因素。首先，他不把艺术的进化看做直线式的前进或后退，而理解为环绕特定的主题和题材所展开的周期运动，这是一个深刻的见解。其次，在他看来，所谓周期中的进步，无非就是艺术形式逐渐逼近它所要表现的内容的过程，换句话说，内容与形式间的矛盾，构成了艺术进步的周期运动的主要动因，这个观点我们是赞同的。最后，他还认为，一旦艺术内容找到了那个恰当的形式，形式与内容达到高度统一，艺术进步的周期运动便宣告完成，以后的追随、模仿乃至有意的改造、变形，只会给成熟的艺术带来衰颓，而新的进步周期必须以新内容的出现为起点。说法稍嫌绝对，却也不无道理。当然，克罗齐的唯心主义观点，不能不在这段论述中留下痕迹。最大的缺陷是，他并不承认一时代艺术创作的内容正是时代生活的反映，它本身也将随着现实生活的变化发展而不断扩展与深化，于是把特定的主题和题材看成先验的、凝固不变的东西，似乎运动变化着的只限于艺术的形式，进步也只在形式的方面。与此同时，也就割断了不同主题、题材之间的历史联系，把各周期看作互不相干的进程，从而否认了艺术的总体进化，这又是他思想上形而上学的一面。尽管如此，我们还是可以从他的理论中找到有益的启示。

为了更清楚地说明问题，且以唐前期的诗歌运动作为一个典型例子略加剖析。前面说过，唐代社会变革促使诗歌领域产生出一种新的潮流，即以寒士为主体的带有浪漫色彩的抒情诗，有别于六朝时期反映世族文人精神风貌的玄言、山水、宫体诗。这一新的诗潮形成于"初唐

---

① 克罗齐《美学原理》第147—148页，外国文学出版社1983年版，与《美学纲要》合刊。

四杰"[①]，拓展于陈子昂，在开元、天宝年间达到高峰，前后绵延百年之久。它的演进线索是怎样的呢？大家知道，"四杰"的诗歌在题材上显示了"由宫廷走到市井"、"从台阁移至江山与塞漠"[②]的变化，思想倾向上也初步具备了寒士的自觉意识，而表现形式上却还没有摆脱六朝后期"采丽竞繁"诗风的影响。内容与形式的这种不协调，或者说得更明确些，在旧形式中孕育着新内容（俗称"旧瓶装新酒"），其实正是思维与形象矛盾运动的初始阶段。到陈子昂，情况起了变化。陈子昂的诗歌不光是一般地抒写寒士的感情，且广泛触及重大的社会政治主题，提出了变革现实的主张。这样的内容再也塞不进旧形式的框子里去了，必须大声疾呼地反对齐梁余习，革新诗风。这可以说是思维与形象矛盾演进的第二阶段，新内容在进一步发展中突破、扬弃了旧形式。但是，新形式的创造并非旦夕之功。否定了齐梁，一时又未能找到最恰当的形式，只好借鉴古老的传统，倡复汉魏。陈子昂的"复古"，固然是为了创新，但在创作实践上确实存在着"复多而变少"[③]的弊病，甚至连晋宋以后诗人长期积累的艺术经验，也未能给予应有的重视和吸收，因而他的诗歌往往显得质朴有余，文采不足，内容与形式的矛盾还没有得到很好的解决。而后，经过张说、张九龄、"吴中四士"等一系列诗人的长期努力，逐渐逼近那个恰当的形式。到开元、天宝之际，"既多兴象、复备风骨"[④]的一代新风终于吹遍诗林，各种题材、体裁、风格、流派竞相放苞吐艳，富于浪漫色调的寒士抒情诗进入成熟的境地。盛唐诸名家（尤其是最高代表诗人李白），给"四杰"以来诗歌创作中出现的新的主题和题材、新的时代主人公形象，提供了最合适的艺术表现形式，思维与形象获得高度统一，艺术进步运动的这一特定的周期便也告一段落。以后虽有"大历十才子"之流追摹盛唐，而气窘力乏，不免于衰颓。这倒不完全出于个人创造才能的不足，主要是因为时代生活内容起了变

---

① "四杰"之前，唐初已有寒士诗歌的先声，如魏徵《述怀》，但未形成潮流。

② 见闻一多《唐诗杂论》第28页，古籍出版1956年版。

③ 皎然《诗式·复古通变体》评陈子昂语，李壮鹰《诗式校注》第235页，齐鲁书社1986年版。

④ 殷璠《河岳英灵集》评陶翰语，《唐人选唐诗新编》第142页。

化，老调子已经失去了生命力，新的课题放到了诗人面前，杜甫、元结、顾况等人已开始唱出另一种声调，诗歌运动也就进入了新的周期。

回顾这整个历程，从旧形式中孕育着新内容，到新内容扬弃旧形式，以至新内容逐渐摸索、创造出与之相适应的新形式，这正是唐前期寒士新诗潮所走过的道路。[①] 贯串着这一曲折发展过程的，恰恰是思维与形象的对立统一。没有两者之间的矛盾、冲突、促进与转化，也就不会有"四杰"、陈子昂、盛唐诸名家以至李白的诗歌进步。当然，思维与形象的矛盾运动，又是在文学与时代生活矛盾关系变化的推动下展开的；内因依存于外因，外因转化为内因，这也是事物发展的辩证法。

不同文学现象间的矛盾

思维与形象的矛盾运动，主要存在于特定文学潮流或文学现象的内部，但任何文学潮流、现象都不会孤立地存在，它必然要以在先的文学传统作为自身发展的凭借，再要和同时并存的其他文学潮流、现象发生交互影响，还会开启后续的文学运动。因此，探究文学的内部关系，又要涉及另一个方面，就是不同文学现象（思潮、流派、体裁、风格等）之间的对立统一。

关于不同思潮、流派的矛盾问题，过去的文学史研究中是有所涉及的。然而，在"左"的思想干扰下，长时期来，这个问题上形成了一个固定的模式，叫作"两条路线的斗争"，即一条红线，一条黑线，前者顺应历史潮流，后者逆历史潮流而动。一切文艺现象都被纳入这一正一反的两条路线之中，彼此绝对排斥、恒久对峙，构成两军对垒、生死搏斗的形势，绝无缓冲与合作的余地。从高倡"现实主义与反现实主义的斗争"，到否认"中间作品"、"中间人物"的存在，甚至以"儒法斗争"贯串整个文学史，莫不在这一模式里打转。"儒法斗争"的提法，固然称得

---

① 以上概括只能是大略，实际情况要复杂得多。即以"四杰"而言，艺术风格也并不全同于齐梁，只是形式上的创新尚处在量变阶段，不能和内容上的质变相称罢了。陈子昂的"复古"亦当作如是观。

上“新奇”,而那种把复杂多变的事物简化为两极对立的思想方法,则是“古已有之”的。这一臆造的公式得以流行一时,恐怕也有它的思想渊源。

辩证法承认矛盾的普遍性,但又主张对具体情况作具体分析,不赞成僵硬死板的“两分法”,非此即彼的“一刀切”。事实上,事物矛盾的存在情况及其性质,是千差万别的,决不可能削足适履地塞进固定的框子里去。即以唐代古文运动为例:古文的倡导者反对六朝以来内容空洞,专一排比声律、辞藻的骈体文章,提倡写作内容实际、文字通畅的新体散文,这是当时文坛上的一场重要斗争。但是,在古文运动内部,作为运动旗手的韩愈和柳宗元之间,在政治态度、哲学观点、对佛教的看法以至于文学主张等方面,也存在着一定的分歧和争论,这是另一种矛盾。甚且同属韩门后学,李翱继承了韩愈文章“文从字顺”的一面,皇甫湜却发展了“好奇尚怪”的一面,作风上又有显著的差异,后来衍化为北宋古文运动中欧阳修对宋祁等人的批评。各种矛盾交织在一起,有属于不同文学潮流的,有属于同一文学潮流内部的,有思想倾向上的分歧,有艺术风格上的殊异,有原则性的,有非原则的,纵横交错,正所谓“耦之中又有耦焉,而万物之变遂至于无穷”①。这样的局面,怎能像剖西瓜那样一切两半呢?强要划分两个敌对的阵营,一方绝对的进步,另一方绝对的保守,终不免把复杂的现象简单化,导致片面或错误的结论。

还要看到,事物矛盾又是处在经常不断的运动、变化之中的,旧的矛盾解决,新的矛盾诞生,这是一个由分化到综合,再由综合到分化的前进发展过程。对立双方经过斗争而达到统一,又从统一体中孕育出新的对立、冲突,并不总是原有两极的固定僵持。试看唐诗的发展过程:初唐出现了齐梁与汉魏两个传统的尖锐对立,经过长时期的相互斗争与吸收,到盛唐终于达到了“风骨与声律兼备”的集大成境界,实现了两者的综合。但就在这同时,盛唐诗歌本身又分化出了“李杜”与“王孟”两种不同的倾向。李杜、王孟都是盛唐时期有成就的诗人,我

---

① 王安石《洪范传》,《四部丛刊》本《临川先生文集》卷六十五。

并不赞成像过去一些文学史著作那样把他们划入对立的营垒,但前者面向社会人生的歌唱和后者沉浸于田园山水的低吟,在表达当时士大夫文人“兼济天下”与“独善其身”的矛盾心理上,其侧重点显然是不一样的。而如果说,这一分歧在李杜和王孟之间,还只能算是一种“差异”(“差异”也是矛盾),那末,到分别发展了这一不同倾向的元结、顾况与“大历十才子”(钱起、郎士元为代表)之间,差异就演变为对立。再往下,元和时期的诗人大都是宗尚李杜(尤其是杜甫)的,李杜“压倒”了王孟,“斗争”暂告一段落。但在同样宗杜的诗人间,韩、孟的奇崛,元、白的平易,又形成了不同的作风,并衍化出晚唐诗歌的各个流派。综观唐诗的演进,是一个不断地一分为二而又不断地合二而一的过程,矛盾互相推移,互相转化,哪里找得出两条平行发展、万古延伸的对立路线来呢?

辩证法还认为,事物之间的矛盾是对立而又统一的关系,对立双方相互斗争,而又相互联系与渗透,“你中有我,我中有你”,并非纯然“你死我活”,不共戴天。斗争的结果也不是单纯的一胜一败,而要达到相互融合,相互吸收,于是事物才能有所前进。这样一种关系,通常称之为“相反相成”。“相反相成”在不同文学现象的矛盾之中,大量地存在着。前面讲到唐前期的诗潮,便是一例。我们说,唐诗是在变革齐梁诗风的过程中形成并发展起来的,在斗争过程中,它曾借助于汉魏的传统。但是,诗人们并非光用汉魏来抵制和反对齐梁,那样的话,只会有汉魏的复古,而不会有唐诗的创新。实际上,唐人是在复兴汉魏优良传统(如“风骨”、“兴寄”)的基础上,充分吸取了齐梁前后诗歌的写作技巧(如写景状物、炼字造句、对偶声律),并根据自己的需要进行提炼和加工。可以说,这是用汉魏综合了齐梁,又借齐梁提高了汉魏,“相反”而又“相成”,结出了唐诗的硕果。当然,“相反相成”也有多种多样的表现形态,不必拘于一格。可以指从对立面摄取养料来丰富和扩展自己(同化作用),也可以指与对立面针锋相对以拓新和深化自己(异化作用)。唐诗对传统的兼收并蓄属于前者,宋诗对前人的“避熟就生”则属于后者。以诗体而言,“入律的古风”(吸收律体成分的古诗)属于前者,“不入律的古风”(有意与律体相拗的古诗)则属于后者。但即使

是有心立异，偏要跟对手“对着干”，实际上也是从另一个角度接受了对手的影响，仍然离不开“相反相成”。要言之，文学现象之间的矛盾、冲突、联系、转化，是异常生动而变化无穷的，决不能使之变成僵死的公式。

不同文学现象间的矛盾，在文学发展中究竟起着什么样的作用呢？它和前两对矛盾的关系又是怎样？一般说来，这后一方面的矛盾并不能决定一种文学现象的实质，但能够给予巨大影响于它所形成的风貌。比如说，唐前期出现以寒士为主体的抒写浪漫激情的诗歌新潮流，本质上是社会生活变革的一种反映。这一潮流的发展、成熟要经过“四杰”、陈子昂以至盛唐诸名家的曲折过程，是文学内部思维与形象矛盾运动的结果。而发展过程中终于形成盛唐诗歌这样的具体样式和风貌（恰恰是这样而非那样的特定样式、风貌），则与唐诗所承受的风、骚、汉魏、齐梁等诗歌传统分不开，跟初唐诗坛上持续多年的“复古”与“新变”的斗争分不开。假设唐前期寒士诗潮的发展是处在另一种文学背景、文学关系的支配下，其具体风貌也可能大不一样。这就叫作意识形态的继承性与相对独立性。承认它相对独立，因为文学的形态和风貌只能来自文学传统的前后因革与并时影响（包括其他文化形态的影响），不能由社会生活凭空创造。而独立仅仅是相对的，又因为传统及影响也只是为风貌的创新提供了凭借，至于从这些凭借中择取什么、扬弃什么、改造什么和怎样改造，则又并不取决于所承受的传统及影响，而要根据内容表达的需要，归根到底也就是时代生活反映的需要。

现在我们可以把作为文学发展动因的三对矛盾及其相互关系，作一个综合性的归纳了。大致上看，第一对矛盾，即文学与生活的矛盾，决定了文学现象发展变化的基本方向；第二对矛盾，思维与形象的矛盾，将既定的方向转化为具体的发展过程与途径；而第三对矛盾，不同文学现象间的矛盾，则促使文学现象在实际发展过程中形成并确立自身特定的形态和风貌。三对矛盾不是并列的，其间存在着相互制约、相互推移的关系。整个说来，起主导作用的是第一对矛盾，尤其是矛盾的主要方面，即社会生活的能动性一面。正是由于社会生活的变化发展，才促成了文学现象的变化发展，带起了另外两对矛盾。所以说，生活是

文学创作的原动力。但是,也不要把另外两对矛盾看成是完全被动的。文学承受生活的积极推动,而又有它自身的能动性,思维与形象的矛盾运动和不同文学现象间的矛盾转化,正体现了这种能动性。换句话说,文学现象虽然从根本上受制约于社会生活,却并非亦步亦趋地追随生活的客观进程,而有它自身独立的发展空间和独特的运行方式。不掌握这后一方面的情况,也不能较完整地解说文学变化的动因。由此看来,三对矛盾是一个整体,切不可加以割裂。

末了,还要声明一句,我并不认为三对矛盾就已经把文学的动因搜罗无遗。诸如地理环境的因素、种族生理的机能、作家个性与才能的差异等,都会对文学的具体进程和风貌发生影响。不过从宏观上看,三对矛盾作为基本动因,似已包括了文学演进中内部和外部关系的各个重要方面,并足以将其总体联系与转化的过程概括地显示出来。然耶否耶,质之公议。

【附录一】

文学史动力结构刍议[①]

有过这样的时期,人们在探讨文学现象的成因时,片面地突出某一因子作为其主要驱动力,如地理环境、民族心理、时代精神、作家个性、社会经济、阶级斗争、道德教化、宗教启示乃至于文学自身的进化规律等,都曾轮流扮演过这种原动力的角色,但也都未能圆满地解答问题。时至今日,愈来愈多的人认识到,推动文学发展的不可能是单一的因素,而是诸种力量的错综与协同,亦可称之为“合力”的作用。“合力”论成为共识,有助于克服过去文学研究上的机械、狭隘观念的束缚。但是,如果我们的结论仅停留在这一步,则又不免失之笼统而浮泛。“合力”究竟由哪些成分构成?它们之间的组合关系又是怎样?不弄清这些问题,在解释某一文学现象时,往往会随手举出若干个相关的因素作为论据,而不考虑其是否完整或有无内在联系,于是文学史的研究仍不能摆脱主观任意性。由此看来,亟需对推动文学发展的“合力”作一番认真的解剖,或者可以说,要把这股“合力”看作为一个多元互补的动力系统,进而分解其各个构成要素,以把握其内在的逻辑结构,这才能为探求文学史运行的真正动因打开道路。

然则,我们的解剖工作应该从哪里开始呢?一上来就把着眼点放到整个文学史的广阔空间,也许会给人们以大而无当的感觉。我想,我们不妨从解析具体的文学创作入手,因为一部文学史无非是众多文学作品的总和,抓住了文学作品的创作过程,找出影响创作的诸种因子及其内在联系,便不难由微入宏地逐渐上升到文学史动力结构的层面上来。

---

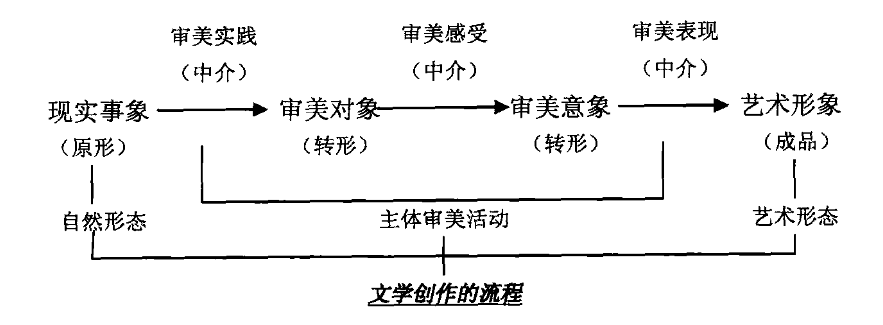
① 本文系作者就文学发展动因问题所作的理论探索,可与《文学动因与三对矛盾》相参考,初刊于《江海学刊》1991年第2期。

一

关于文学创作的本性,我们历来都以"文艺反映现实生活"的命题为立论依据,这无疑是千真万确的;离开了生活,创作便成为无源之水、无本之木。但是,切莫要将"反映"等同于照相式的翻版,那样必然要抹煞反映过程中的主体能动作用,也就是从根本上取消了文学创造本身。事实上,由生活中的事象(自然形态的东西),演变为文学作品里的形象(艺术形态的东西),需要经历一系列复杂的转形过程,并非一蹴而就。清人郑板桥在这方面有一段很好的自述:"江馆清秋,晨起看竹,烟光、日影、露气,皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃,遂有画意。其实胸中之竹,并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸,落笔倏作变相。手中之竹,又不是胸中之竹也。总之,意在笔先者,定则也;趣在法外者,化机也。独画云乎哉!"[①]这里谈的是画竹,其原理自与文学创作相通。按照郑板桥的体会,竹子的形象在绘画过程中至少经历了"眼中之竹"(审美对象)、"胸中之竹"(审美意象)和"手中之竹"(艺术形象)这样三个阶段,而每个阶段的形态各不相同。为什么会有不同?因为其中掺入了主体的因素。从"眼中之竹"到"胸中之竹",经过"胸中勃勃,遂有画意"的酝酿,亦即人的审美感受的作用;再从"胸中之竹"到"手中之竹",又经过"磨墨展纸,落笔倏作变相"的加工,亦即人的审美表现的作用。每一次作用都构成一个中介,促使竹子的形象发生变异转形,这就叫作艺术的创造。而其实郑板桥用以为绘画出发点的"眼中之竹",亦尚非竹子的原生形态,它已经进入画家的视野,作为主体的审美对象出现在眼前,也就是已由"自在之物"转成了"为我之物",其中少不了主体审美实践的参与和制约。据此,可以将整个文学创作的流程大致归纳为下表:

---

① 郑板桥《板桥题画·竹》,上海古籍出版社1979年版《郑板桥集》第五辑《题画》。



让我们循着这张图表，对创作过程中的相关因素作一点考察。

创作的第一步，应该是确立审美的对象，也就是从现实生活中去发掘文学创作的原材料。表面看来，这种原材料同现实事象是一回事，它们都属于客观形态的东西，其实不然。因为既已作为主体的审美对象，必然经过主体的选择，从而建立起相应的审美关系；而主体的选择又必须以主体对事象的接触、了解、关注和需求为前提，从而在作为审美对象的事象上打上主体自身的烙印，这便是我称之为主体审美实践的内涵。需要说明的是，这里所谓的审美实践取的是狭义，即同审美感受、审美创造之类意识活动相对待而言的（广义的审美实践包括后者在内），指的是正式进入创作构思前的那个生活积累和素材储集的阶段，其中自然会伴随着各种偶发性的兴感与印象，但大抵零星、片段，构不成完整的艺术思维。换言之，这个阶段的审美实践主要还属一般性实践活动（确切地说，是含带审美因子的实践活动，而非专门性的艺术创造，它同人的其他方面的实践活动往往混沌未分地交织在一起，甚至通常是在这些活动的进程中触及对象，引发起自身的审美关注和审美需求，才促使有关事象转化为审美的对象。因此，审美与生活的一体化，可说是审美活动初始阶段（即狭义的审美实践）的最大特点。

审美实践对于审美的精神创造有重要的奠基作用，它为后者找到了合适的加工对象，从而在自然形态的东西与艺术形态的东西之间划出了最初的分界。明确这一点，始能对文艺反映生活的性能有比较确切的领会。我们知道，客观世界固然是艺术创造的矿源，但并不是所有的现实事象都能进入艺术表现领域的，这里就有主体通过审美实践来

进行选择的问题。马克思曾说:“对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义,对于它,音乐并不是一个对象。”①他还说到:“焦虑不堪的穷人甚至对最美的景色也没有感觉;珠宝商人所看到的只是商业的价值,而不是珠宝的美和特性。”②类似例子在文学史上也可以找到许多。比如我国东晋社会处在民族矛盾与阶级矛盾内外交迫的形势下,而诗文创作里却很难发现时代动乱的影子。什么原因呢?文学批评家刘勰把这种情况归之于文士中间玄谈风气的盛行,所谓“中朝贵玄,江左称盛,因谈余气,流成文体。是以世极迍邅,而辞意夷泰。”③所论未必全面,但能够从主体的生活习尚、情趣上来看待文学对现实的能动关系,应该说是有眼光的。再比如边塞诗在唐代达到繁荣的高峰,入宋后却几乎销声匿迹,这也不是因为宋代边塞战争不如唐代频繁,而是宋代文人并不像唐人那样把从军入幕视作猎取功名富贵的一条通途。他们既已失去投身戎马生涯的豪兴和体验,边塞的种种景观自亦不再进入他们的审美视野,客体和主体间传统的审美关系发生断裂,边塞诗便就此一蹶不振了。以上事实表明,文学反映生活决非“有闻必录”,它必然要同主体的生活实践和审美选择紧密相关联,并受到后者强有力的制约。更确切地说,反映生活不仅意味着摄取生活中的原材料,也包括了显现审美主体的生活内容、生活方式乃至生活态度在内,这后一个方面便是推动自然形态向着艺术形态飞跃的第一个要素。

通过审美实践,确立了审美对象,于是进入审美感受和意象创造的阶段。所谓感受,是指一种复杂的精神创造过程,由审美直观、同感心理、悟性判断、意象加工等一系列微妙的心理活动组合而成,并有感知、情感、理解、想象各种心理因子的协同参与,这里不拟详加讨论。但有一点要提请注意的,便是不要把感受理解为单纯的感应和接受,而要同时看作为主体对审美对象的积极改造与变形。现代心理学研究表明,人的心理接受外物映象,并不同于在白板上摹写物体形态,而是要经历

① 《马克思恩格斯论艺术》第1卷第204页,人民文学出版社1960年版。

② 同上书第205页。

③ 刘勰《文心雕龙·时序》,范文澜《文心雕龙注》卷九。

一个由主观心理图式加以重新建构的过程。审美也同样如此。这就是说,主体在接触审美对象时,本身带有预设的审美图式(或称审美心理结构、心理定势等),它来自个人和社会的审美经验的积淀,形成为一种定型化了的审美感受方式。于是,在审美活动中便出现了双向的交流:一方面是对象以自身的性能感染主体,另一方面又是主体按自己的方式范铸对象,对象丰富了主体,主体也变革了对象,而新的审美意象便从这双向结合中孕育而诞生。郑板桥所谓"胸中之竹,并不是眼中之竹",根据就在这里。不同主体面对同一对象,会产生不同的感受,亦可由此得到解释。我们看历史上以并称著世的作家如"王孟"、"高岑"、"元白"、"温李"等,即使抒写同一类题材,而情味、色泽、气势、音响上自有明显差异,这在很大程度上要归因于各自的审美心理范式。唐代大诗人杜甫在长安时与高适、岑参、薛据等共登慈恩寺塔眺游,各题一咏,唯有杜甫能独具只眼地透过眼前景象看到隐伏的社会危机,当亦和他一贯的生活体验及审美心态分不开。主体审美感受在文学创作中的能动作用,于此可见一斑。

如果说,审美感受活动是要把外在的事象转化为主体内心的意象,那么,审美表现活动则是要借取物质媒介来传达内心的感受,重新把心理意象外化为视听可以触摸的东西,那便是艺术形象。一个完整的创作过程,只有经过审美表现,才算到达了它的终点。因此,表现是承接感受而来的,它的目的便是恰切地传达感受,其不能不受感受制约是不言而喻的。但是,正如同审美感受并不是外在对象的直接照搬,艺术形象也并非审美意象的简单复制。把心理的事实转换为物理的事实,首先会碰到如何运用物质媒介的问题。画家要用笔墨纸(国画与西洋画还有所不同),音乐家要用各种乐器,文学家要用语言文字,他们将各自的审美感受外化为物质形态的途径是很不一样的。即使操作着同一种工具,由于各人的才性、习养、技巧、方法的不同,使用起来也会有悬殊的效果。另外,各门各类文学艺术作品在长期发展中都积累了一整套规范,在"使情成体"的过程中,借鉴和吸取传统的规范,予以推陈出新,使之适合新的审美感受的表达,也是必不可少的。这样一来,审美表现不光要受所表现的内容的制约,同时还要受表现的工具和传统形

式规范的影响，就审美主体而言，就是受他自己掌握、运用工具及规范的能力所限制，这和他的审美感受并不能混为一谈。我们见到有的人虽具锐敏的感受力，却不一定写出好的艺术作品，往往出于审美表现的不相适应。相反，表现的娴熟和得心应手，又可能突破原先构想的框子，重新激发灵感和想象的活力，使审美意象的艺术造形变得更为圆满自足，达到郑板桥说的“意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也”的境界。这里分明也显示了主体的力量。

综上所述，艺术起源于生活，但由生活事象到艺术形象之间，须经过一系列的环节，而每一次转形，都有审美主体的参与为中介。主体以其独特的方式推动着文艺创作的运行，不过这种推动力又并非纯然出自自身，而是在主体与周围大千世界的频繁交流中产生的。研究这样一种“合力”关系，将为我们开启文学史动力结构之门，找到一把钥匙。

二

现在让我们从文学创作过程的解析中，抽取出推动创作的各个因子，并试作归纳整理。我们还是从审美主体的考察入手，因为只有通过主体的中介，客观世界的形形色色才能进入文学的天地。

审美主体，这并不是一个简单的概念，而是由多层次、多侧面组合而成的立体建构。从外延上说，它包含着创作主体和接受主体两大部分。前者作为文艺作品的直接生产者，其作用人所皆知；后者历来被视为成品的单纯消费者，故不受大家注目。自接受美学兴起后，接受对象参与创作的事实，方逐渐得到承认。人们开始懂得，作家总是为一定的读者而写作的（即使仅为三五知音或纯粹个人自吟自赏者，亦不例外），他不能不考虑到读者的审美趣味和接受能力，不能不把这些因素带入他的创作之中，于是接受者便在一定意义上转化为创作者，成为创作主体的一个侧面。探讨文学史的成因，是不应该把它丢到视线以外的。当然，严格说来，读者和作者仍有区别：一个是直接生产者，另一个只是以消费的需要来间接引导生产，后者要通过前者才能起作用，其影响创作的远近深浅程度又并不能一概而论。

更进一步，我们似还可以从创作主体和接受主体的内部，再划分出个体、群体、总体这样三个层次。就创作者而言，个体即单个作家，群体指特定的作家群（社团、流派、思潮、并称等，其中亦有大小之分），总体则为一时代、一民族作家的总和。三个层次间也有相互制约的关系，大体上说，个体从属于群体而又反作用于群体，群体从属于总体而又反作用于总体。所以我们在研究文学现象时，亦不能忽略他们之间的联系。比如说，虽然我们的考察对象为单个作家的创作，还应该尽可能地涉及其所属的作家群体和时代风尚；反过来，论述一个流派、一种思潮乃至一时代、一民族的文学，也应努力把握它们之间的上下关联乃至其个体成员的独特表现。没有这样一种贯通全局的思考，我们对审美主体的认识就容易显得不完全。至于接受主体方面，自亦有这几个层次，不过一般说来，对个体读者这一层似可略而不计（例外的情况如某个权威人士的审美趣味左右着社会风气，或则如脂砚斋之于曹雪芹），而特定的读者圈、普遍的读者面以及全社会、全民族的接受心态，则应作充分的估计，不能忽略它们在创作动力系统中的地位。

于次，我们转向审美主体内涵的分析。遵照前一节关于创作流程中主体中介作用的论述，可以把主体的审美活动分解为审美实践、审美感受和审美表现三个步骤，这也就是主体审美内涵的三大层面。三步骤中，审美实践为大前提，由审美实践向审美感受再向审美表现推移（实际过程中当然会有交叉反复），前一步派生后一步，后一步发展前一步，因亦建立起主体内涵三大层面间的基本构架。但根据前面所谈，我们又不能把这种制约关系理解得过于绝对。比方说，人的审美感受固然是在他们生活实践和审美实践的基础上形成的，却同时要受社会上流行的审美观念、审美风气乃至其他社会思潮的影响，并不能单独归因于主体自身的实践经验。同样道理，审美表现除了受主体审美感受的支配外，也要考虑到表现媒介的性能和既定文学艺术规范的承传关系。换句话说，审美主体的实践、感受和表现活动尽管自成系列，却并非在一个封闭自足的体系里运行，而是随时同外界发生着信息的交流，有着这样那样的反馈效应，于是在这三个依次相连、逐层推移的环节之间，也就会出现特定的转折与飞跃，它们在相互联系之中又各具能动性

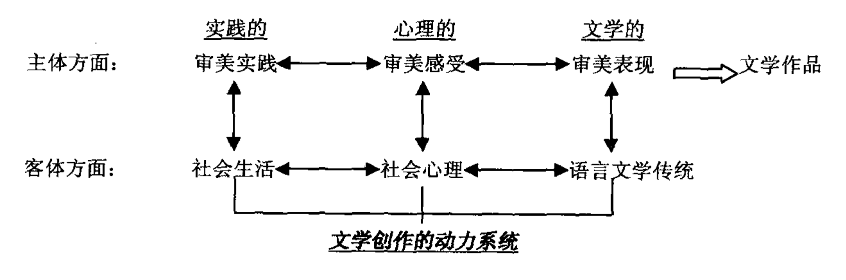
的一面。这种多元互补的格局，才是文学史动力结构的合理模式。

由这里，我们已经触及审美主体和客体世界的关系问题。我们把主体认作自然形态向艺术形态转化的中介，这本身就包含着现实生活通过审美主体作用于文艺创作的意思。现实生活的这种作用，不仅在于它为创作提供了足资加工的素材，更在于它构成了审美主体赖以生存的整个环境，从而成为主体审美活动得以展开的现实依据。我们知道，人总是在一定的历史条件下进行活动的，其活动的内容与方式不能不受到客观条件的限制。以审美主体而言，他的生活实践和审美实践既然是整个社会生活的一部分，也就摆脱不了这个大环境加在他自己身上的烙痕。唐代诗人常有投笔从戎的经历，宋代文士却缺乏这种人生体验，归根结底在于社会制度的变革和社会生活的变迁。建安时期的作家敢于面对动乱的现实，东晋士大夫则一意遁入玄学清谈之中，也有它的社会背景存在。客观社会生活制约着主体的生活方式和审美实践，并通过后者作用于文学创作，于是产生了一个双重动力结构，即以主体的实践为直接动力，而以客体世界为深层动力的机制，这才是对文学动力之源的完整的描述。看不到后者的深层驱动作用，或者不承认前者的中介能动作用，都未免陷于一偏之见。

还要看到，我们所说的客体世界，不单指社会经济、政治之类与人的实际生活和审美实践活动紧密相关的事物，也包括社会心理、社会思潮这样一些作用于主体精神生活和审美感受的因素，甚至还包括从事审美表现需用的物质媒介和文学艺术传统在内。这些东西虽也是人的实践的产物，而一经创造出来，便又成为人所赖以生存和活动的总体环境的一部分，反过来制约着人自身的实践。它们在审美活动的不同阶段上，分别施加影响于审美主体，而又共同作为主体创造力背后的深层动力参与了文艺创作的过程，所以也应计入“合力”之中。这样看来，整个文学创作的动力系统，可以大致按审美活动内涵的三个层面，区分为实践的、心理的、文学的三个子系统，每个子系统又各自呈现为主客体叠合的双重结构。在主体方面，依次为审美实践（结合生活实践）、审美感受（结合个性心理）和审美表现（结合文学修养）；而相应地在客体方面，则有社会生活、社会心理和语言文学传统。诸因子之间互相关

联、互相渗透,在对立统一之中交相为用,错综而又协同地推动着文学创作的运行,形成了复杂的图景。至于说审美主体尚可从外延上分解为接受主体和创作主体,列入客体世界的社会生活、社会心理、语言文学传统等亦可再细加分层,则更难一一缕述。

为了理清眉目,不妨将上面说到的诸种关系列成简表如下:



三

我们已经对推动文学创作的诸因子及其相互关系,作了初步的整理归纳,这其实即可视作文学自身演化的动力结构。一部文学史正是在这众多因子的协同参与下,不断延续和发展其生命力的。不过我们仍不能满足于上面的考察,因为它主要是从与具体创作过程相关联的角度来把握各要素之间的逻辑关系,而未能从历史生活的总趋势上来揭示文学运行的规律。如何将这一微观、静态的分析转向宏观、动态的层面,是接下来要做的工作。这一次我们将越过审美主体,直接从宏观的社会生活发端。

文艺在社会生活中的基本位置,马克思早已有了经典性的表述。按照他的"经济基础决定上层建筑"的原理,文艺属于意识形态的上层建筑,归根结底是受社会经济的运行所支配的。后来的一些庸俗社会学家极端地处理这一公式,将经济状况与文学形态直接挂钩,便从真理导向了谬误。恩格斯晚年似已预见到这一庸俗化的表现,故而着重提出上层建筑各要素之间的交互作用问题,特别是经济基础通过政治斗争的中介来作用于意识形态的事实。后面这一点得到了普遍认可,但

亦被推向用阶级斗争甚至路线斗争来规范文艺的套子里去。在这期间，普列汉诺夫发表了他有关社会建构的著名的五项式理论，即：一、生产力的状况；二、被生产力所制约的经济关系；三、在一定的经济“基础”上生长起来的社会政治制度；四、一部分由经济直接所决定的，一部分由生长在经济上的全部社会政治制度所决定的社会中的人的心理；五、反映这种心理特性的各种思想体系。① 他认为这样一个概括足以理清基础与上层建筑各部门之间的关系。比较普列汉诺夫跟在他之前的马克思主义者的主张，可以看出其最大贡献在于添加了社会心理这一项，作为由经济、政治通向意识形态的中间环节。这样一来，解说文学现象便不能机械地套用经济、政治的框架，而需要细心探究特定的社会状况如何透过人的心理的折光以显现于文学风貌，思路确实缜密得多了。普列汉诺夫的这一发现可能借鉴了法国文艺理论家丹纳的研究成果。丹纳在其《艺术哲学》一书中探讨社会环境对于文艺创作的影响，尤其强调时代精神的作用。普氏则将“时代精神”安置于经济、政治等社会关系的制约下，称之为“社会心理”，用以沟通实际社会生活与社会精神产品之间的联系，丰富了历史唯物主义的原理。

但是，不能不看到这一五项式的概括对于文学动因的考察，仍存在相当程度的不足。首先因为普列汉诺夫所关心的是社会结构的基本构架问题，所以只需论及一般的社会心理和思想体系为止，无庸费心探寻文学艺术产生的特殊途径。若是径直拿来阐述文艺作品的成因，则又难免显得宽泛而不甚贴切。我们不妨以丹纳《艺术哲学》中专为追溯艺术成因的四项式概括，来同普氏作一参照。依据丹纳的归纳，由社会生活向文艺创作的推移，经历了这样的过程：“首先是总的形势；其次是总的形势产生特殊倾向与特殊才能；其次是这些倾向与才能占了优势以后造成一个中心人物；最后是声音、形式、色彩或语言，把中心人物变成形象，或者肯定中心人物的倾向与才能：这是一个体系的四个阶段……一个阶段略有变化，就引起以下各个阶段相应的变化。”②他举

① 见《普列汉诺夫哲学著作选集》第3卷第195页，三联书店1962年版。

② 丹纳《艺术哲学》第65页，人民文学出版社1963年版。

古希腊雕塑艺术的完美发展为例,解释道:那是因为城邦制度要求每个公民都能成为好的战士,从而造成体育活动的广泛开展和人们在公众面前裸体的习俗,于是又养成了崇拜健美人体的审美趣味和表现人体美的才能,这一时代精神集中到那些体魄健全、形态优美的青年人形象之上,而雕塑就成了展示人体美的最合适的艺术形式。丹纳的理论自有其不完备处,特别是"总的形势"一项脱离了社会经济和阶级关系的分析,易流于事象的杂陈;而"时代精神"(即所谓"特殊倾向与特殊才能")中又未能明确区分一般的社会心理和特殊的审美心态,导致概念的模糊不清。但他毕竟注意到了由一般社会状况、社会心理向独特的艺术形态转化的契机,这就是从作为时代精神一分支的审美心态与审美感受方式出发,经过"中心人物"(实即具有典型意义的审美意象)的创造,再凭藉各种表现手段以形成艺术作品。这样一条特殊通道的掘进,对我们解开文学史动力结构之纽结,无疑是有启发的。

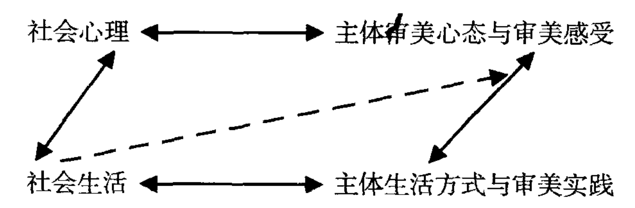
普列汉诺夫"方程式"的另一个缺陷,是没有给予"主体"以应有的位置,这同样构成丹纳理论图式里的薄弱点。看来他们是从"大处着眼"看问题的,于是具体人物的影子就不免在其宏观视野里消失了。然而,我们仍不能同意这种处理问题的方式,因为历史总是由人创造的,特别像文学艺术这类与人的心性、才智、情趣、风度密切相关联的事物,更离不开人的具体作用。前面我们考察创作流程,把主体作为连结客观世界与艺术世界的桥梁,正说明了它的不容忽视。一旦跳越了它的存在,单纯从外界环境的变化引出文学史上的结论,则难免显得割裂而生硬。说到这里,也许有人会争辩道:这两位理论家并没有遗漏主体的位置,丹纳的"时代精神"和普列汉诺夫的"社会心理",实际上就是主体的代名词。此说并不确切。一则我们这里所说的主体,应该是审美主体,具体说来,便是文艺的创作者和欣赏者(尤以创作者为核心),是他们的审美心态,这同笼统的时代精神或社会心理不是一码事。二则审美主体的内涵也不限于心理领域,人的审美实践、审美感受和审美表现都属于它的范围,这也不是时代精神或社会心理所能包容的。由此看来,如何在丹纳或普列汉诺夫的公式里补入审美主体这个环节,实在是探索文学史动力结构的关键所在。

通过上面的讨论，我想，我们在怎样把握社会历史总趋势向具体文学现象推移的进程上，已经有了大致的轮廓。我们试着来勾画一下它的基本线路。

我们的出发点还应该是总体社会生活，因为唯有它才是文学艺术创作的取之不尽、用之不竭的源泉。当然，社会生活本身也呈现为多层次的建构，经济是它的基础，政治在很大程度上起主导作用，但除此之外，像道德、法律、习俗、器用、科技、教育等方面以及家庭、社区、乡里、行会、教派、民族等组合，亦皆为社会生活的有机组成部分，与人的审美活动和文艺创作息息相通，不能排除在外。

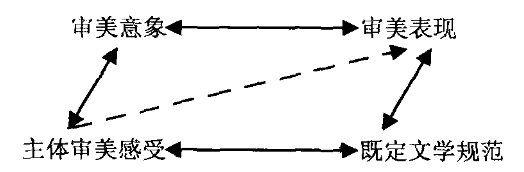
出发点既已明确，便应该树立起沿途各站的界标。由社会生活进入文艺领域的门户，在我看来，当设置在主体审美心理感受这个环节上，因为真正的艺术创造正是从审美心灵的活动开始的，审美感受构成了外在世界向主体精神世界的转折。那么，由客观社会生活到主体审美感受的途径又是怎样的呢？不会是一条直线，至少要经过两个方面的转折与综合作用。一方面，社会生活制约着审美主体的生活方式和审美实践，并由此养成其审美感受方式；另一方面，从社会生活派生出一般的社会心理，再转形为主体的审美心态。沿着前一条路线来追踪文学的轨迹，鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》称得上典范，他从魏晋时代社会政治的大背景，引发出文人在政治高压下服药、饮酒、清谈、隐逸等生活表现，再落实到他们的思想情趣和文学风貌，就显得环环相扣，丝丝入理。今天不少研究者不满足于文学史教科书里那种“时代概况”式的介绍，要求加强对文人生活方式的专题研讨，正滥觞于此。不过主体审美实践并不限于文人生活，若是讨论俗文学，则还应把市民生活包括进来，因为接受主体也属于审美主体的范畴。至于后一条路径，丹纳的《艺术哲学》里提供了众多的事例，例如他用君主专制政体下贵族社会对高雅风度的讲求，来说明法国古典主义悲剧的兴盛，用近代欧洲个性自由思潮的泛滥，来论证浪漫主义音乐和诗歌的崛起，都已成为众所周知的事实。我们现在也有人着重论述佛教、道教、理学、禅宗、任侠精神等社会文化思潮与审美的关系，亦不失为有益的尝试。这类研究的要害在于掌握住由一般社会心理向主体审美心态

的转化,如佛教的“境界”如何转换成审美的意境,任侠的豪气如何演变为诗歌的风骨;没有这种转化,只是用文学材料来绎解社会思潮,还不算真正进入审美的殿堂。因此,主体的审美感受确是诸种社会现象、心理现象的汇合点,它一方面立足于主体的生活实践和审美实践,一方面又从整个时代精神的共振中吸取营养,归根结底成为历史生活总趋势的审美显影。可以将这层关系用一个平行四边形加以表示(图中双向箭头表示作用与反作用,虚线箭头表示基本取向):



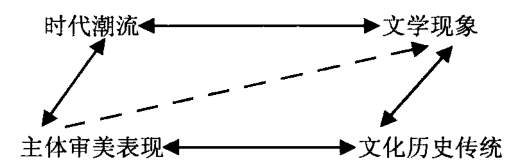
由主体审美感受开始,我们走进了具体的创作领域,也就是主体世界的内部。就主体自身而言,创作无非两件事:一为感受,一为表现,前者是客观世界转入主体世界的门户,后者则成为主体世界返向客体世界的通道。因此,感受和表现之间的对立统一,便构成了主体世界内部的基本运动形式。这一运动的趋势又是怎样的呢?总的说来,是由感受向表现转化,即一定的审美感受内容寻求着与之相适应的一定的审美表现形式。这个任务一旦完成,内在的感受化作外在的形式,主体创造活动便可告一段落,我们的视线也将随着作品的诞生而重新返回外在世界。不过不要把感受向表现的推移看得过于简单了,这里面蕴含着一场相生相克的斗争,有时候需要几代人的努力才能解决。大体上说,由审美感受结晶为审美意象,再转向审美表现,这是一条途径;而根据表达感受的需要,对现有文学手段加以灵活运用、综合改造,以建立起适合新意象的一整套新规范,又是一条途径。前者是内容的创造,后者是形式的更新,两方面配合得好,才会有成功的艺术作品。但由于历史等因素的限制,也常会出现两者的不协调,或则是旧形式里孕育着新意境,或则是新形式下掩藏着旧内容。前一种倾向多产生于特定艺术潮流方刚兴起之日,后一倾向每发达于此种艺术潮流走向颓废之余,而处在两者之间,正当审美感受仍富于蓬勃的生命力,表现手段的革新亦

渐趋成熟之际,内容与形式配合得恰到好处,便是这一艺术潮流的鼎盛时期。这样看来,文学史上盛衰正变的周期,实际上即是主体审美感受和审美表现矛盾运动的写照,考察文学史的动力结构,不能忽略主体世界内在的这段关系。我们亦用平形四边形示意:



经过审美表现,审美意象获得了确切的形体,转成了艺术形象,就文学创作而言,已经大功告成。但我们的中心议题并非单个作品的创作,而是整个文学史的进程,于是必然涉及这一文学现象和那一文学现象之间的关联问题,不能不续谈几句。我们知道,大凡一种文学现象的产生,必有其前后左右的因缘,这对于理解该现象是不可少的。怎样来看待这种联系呢?姑且撇开在后的影响不论,可以将起作用的因素大致归结为时代潮流和历史传统两方面。前者包括共时的各种现象,其作用方式是横向交流;后者包括历时的所有成分,其作用方式是纵向承传。一纵一横,坐标分明,文学史上的任何现象都处在这双向撞击的交叉点上,承受着两方面的压力和助力。但是,不要把这种关系仅仅看成是受动的,其实它还有非常能动的一面,即对于来自各方影响的积极的抵制与接纳。这一点在同时代各种文学潮流之间看得比较清楚。它们或相互排斥,或相互吸收,或走向分裂,或走向融合,但不论以怎样的方式相处,总不免于各自身上留下与对方共存的印记,起到了相互渗透的作用。在这里,受动反应是通过能动选择而实现的。与此相比照,在对历史传统的联系上,承传的方面看来似较为突出,实质亦不尽然。每一代创作者虽然面对着先前世代累积起来的全部遗产,但他不会照单全收,仍要根据自身的需要加以挑选、组合、变造、翻新。就拿择取这件工作来说吧,他可以抛开前代传统中的主导方面,而着力发扬其从属部分,如俄国形式主义者倡导的"变支流为主流";也可以越过离自己时代较近的传统,去直接上溯更远的渊源,如欧洲文艺复兴,远绍古希腊

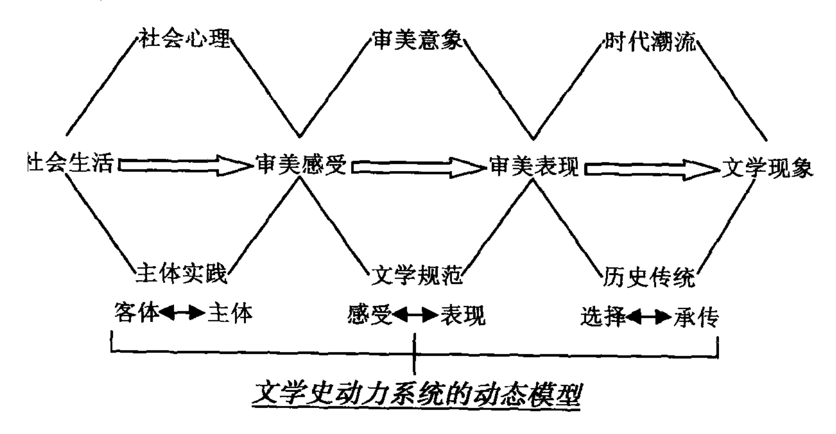
罗马,或唐初一部分诗人的鄙薄齐梁,上承汉魏风骨;更可以旁采不同文学体裁、不同艺术门类的表现手法,来充实和改造自己从事的文学样式,如宋人"以文为诗"、"以诗为词",或如中唐韩、白诸诗人从佛画、变文等艺术形态中汲取灵感;甚至可以移植外民族的审美经验和审美规范,以革新本民族的文学传统,如"五四"时期的新文学创作。这说明纵向继承亦是一个由能动选择以达到受动消化的过程。若要问:选择的依据是什么?那就是主体审美表现的需要,它由审美感受的变迁而引发,归根结底反映了历史生活的动向。因此,我们尽管承认文学史应该是文学自身的发展史,却并不同意局限于文学自身去寻求动力,而主张将文学动因跟主体作用结合起来考虑,并通过主体来同整个社会生活挂钩。这里先将主体选择与文学因缘的关系表述如下:



关于文学史动力系统的动态模型建构,我们前后设计过三个组段,大体反映了文学成因的历史流程与逻辑关系。第一段由总体社会生活演进为主体审美感受,其间社会诸因子的积极推动作用通过主体的实践和社会心理的折光,而为审美感受活动所能动地吸收;主体与客体,亦即文艺与生活的对立统一,构成这一段的主要内容。第二段由审美感受向审美表现推移,感受的诸成分(结晶为审美意象)和表现的诸要素(整合为形体规范)之间展开了相生相克的斗争,形成主体内部的矛盾运动,体现着审美创造过程中内容与形式、思维与形象的辩证关系。然后第三段,文学作品由创作母体分离出来,进入文学史的长河,在纵向与横向的联系中确立自己的性能与位置,而这种相互承传与交流仍不能不受主体选择的制约。由此看来,客体(生活)与主体(审美)、感受(内容)与表现(形式)、选择(人本)与承传(文本),这便是贯串于文学史动力结构中的三大矛盾,对整个动力系统起着决定性的支配作用。三对矛盾结为一个整体,不仅完整地概括了作为创作动力要素的各个

子系统间的相互组合，而且显示了文学创作乃至文学史的基本进程。可以断言：任何文学现象，从单个作品到整个时代潮流的发生和发展，都必须由客体与主体这对矛盾去找寻其现实的出发点，而后经过审美感受与表现的辩证推移，逐步酝酿成形，并最终在主体制约下的诸种文学关系交互作用中取得自身的定型。文学史的成因是一组“合力”，于此获得生动的证明。

归纳本文结论，可以制成下表（若是不满足于本文讨论文学史仅限于文学的创造史，而主张将接受史乃至通过接受反作用于社会生活的全过程展示出来，那只要将图表的流程逆向推移，便可大体补足后半段行程）：



文学史动力系统的动态模型

以上概括虽未必能将文学史的众多动因包罗无遗，但可以大致显示其内在的组合关系，也就是我们所讲的动力结构。有了这一结构的概念，在探讨某一文学现象时，才不致于将相关的事实混然杂陈，而能遵循其合理的轨迹来确定其相互的联系，从而对问题有一个全局性的把握。当然，方法论上的概括终竟只限于方法论上的意义，它不能代替具体的文学史研究，是不言自明的。

第九章　文学动向与一串“圆圈”

我们曾经说过，任何成系统的文学史观念，它至少要回答这样两方面的问题，即：一、文学的历史运动是按照怎样的方式进行的？二、文学的历史动因又是什么？这也可说是文学史方法论的核心所在。上章从文学与生活、思维与形象以及不同文学现象间交互作用这三对矛盾出发，着重揭示了文学动因问题，其中谈到文学潮流演进的周期性，涉及文学发展过程的辩证法，但未加申述。实际上，不仅文学的动因有根源可供探索，文学的进程和动向也是有规律可循的。作为一种带有普遍性的形态，我们可以将它大体归结为一个螺旋式上升的过程，或者采用通俗的说法，称之为“一串圆圈”。这便是本章所要论证的中心。

哲学史上的“圆圈”

“圆圈”的说法来源于黑格尔对哲学史的研究。他在《哲学史讲演录导言》里论及人类思维的发展过程时说：“这种具体的运动，乃是一系列的发展，并非像一条直线抽象地向着无穷发展，必须认作像一个圆圈那样，乃是回复到自身的发展。这个圆圈又是许多圆圈所构成；而那整体乃是许多自己回复到自己的发展过程所构成的。”[①]黑格尔的这一思想，得到列宁的高度重视。列宁《哲学笔记》里摘引了这个论点，概括地表述为这样一句话：“把哲学史比作圆圈——《这个圆圈的边沿又是许多圆圈》……”（着重号是原有的）。并加上旁批：“一个非常深刻而确切的比喻！！每一种思想＝整个人类思想发展的大圆圈（螺旋）上

① 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷第31—32页，商务印书馆1981年版。

的一个圆圈。”[①]他在《谈谈辩证法》一文中也说到：“人的认识不是直线（也不是沿着直线进行的），而是无限地近似于一串圆圈，近似螺旋的曲线。”[②]从列宁和黑格尔的全部论述来看，他们并不把圆圈（螺旋）式的发展仅看作哲学史上的专有现象，而认为是人的整个认识史以至于世间一切事物变化过程中的共有现象，是事物运动的普遍规律。

为什么事物的发展要采取圆圈式的途径呢？这就需要联系到辩证的发展观。有别于机械论者把事物运动归结为数量的增减和空间的转移，辩证法认为，发展的本质是新事物取代旧事物（新陈代谢），在哲学上便叫作“否定”。否定不是外力干涉的结果，而是事物内在矛盾演进的必然趋势，更具体地说，即是事物自身所萌生的新的质素逐渐成长、壮大，终至战胜和扬弃了原来占统治地位的旧质素的过程，所以也叫作自我否定。否定的结局不是归于虚无，而是旧事物的消亡和新事物的诞生，亦可称之为自我更新，因为新事物就是从旧事物的母胎里孕育出来的，新事物中也仍然保留、摄取了旧事物的合理成分。正如马克思所指出：“一切发展，不管其内容如何，都可以看做一系列不同的发展阶段，它们以一个否定另一个的方式彼此联系着。”[③]换句话说，否定之中存在着联系，联系之中存在着否定，这就是事物发展的辩证法。

进一步观察问题，我们又可以发现，事物的新陈代谢过程，往往不是通过一次否定就能完成的，而要经历先后两次否定。第一次否定，黑格尔称之为“单纯的否定”或“抽象的否定”，一般发生在新事物刚要从旧事物的母胎挣扎出来之际。在这种情况下，新事物的历史使命是要争得自己生存的权利，所以它竭尽全力要打破旧事物的外壳，摆脱旧事物对自己的束缚与压制，于是在自身的发展上便不得不谋求与旧事物立异，尽量划清彼此间的界限，甚至不惜“矫枉过正”，致使自己也或多或少地陷入某种程度的片面性之中。这样一来，到了一定的时候，便又会出现第二次否定，即对于第一次单纯否定的否定。这时候的新事

---

① 《列宁全集》第38卷第251页，人民出版社1959年版。

② 同上书第411页。

③ 马克思《道德化的批判和批判化的道德》，《马克思恩格斯选集》第1卷第169页，人民出版社1972年版。

物,本身已足够强大,不仅能够保持前一次否定中所创造的成果,而且有力量吸取和消化被否定了的旧事物的合理成分。经过这样的综合,克服了原先的片面性,新事物才算达到了真正的成熟和巩固。所以黑格尔把这后一次的否定叫作"绝对的否定"或"具体的否定"。两次否定决不是互相割裂的,它们构成事物变革的统一进程,是辩证否定中的前后相承的两个环节。如果加上第一次否定以前的状态,我们就有了从旧事物过渡到新事物的三个主要阶段"肯定"、"否定"、"否定之否定",黑格尔通常称之为"正、反、合"。

关于这三个阶段之间的内在联系,列宁有一段精辟的分析。他说:"对于简单的和最初的'第一个'肯定的论断、论点等等,'辩证的环节',即科学的考察,要求指出差别、联系、转化。否则,简单的、肯定的论断就是不完全的、无生命的、僵死的。对干'第二个'否定的论点,'辩证的环节'要求指出'统一'(着重号是原有的),也就是指出否定的东西和肯定的东西的联系,指出这个肯定的东西存在于否定的东西之中。从肯定到否定——从否定到与肯定的东西的'统一',——否则,辩证法就要成为空洞的否定,成为游戏或怀疑论。"①这里主要是就思想方法和认识活动的角度来谈的,但同样适合于事物发展的客观进程,即:从"肯定"中孕育出"否定",又从"否定"中孕育出"否定与肯定的统一"——"否定之否定";只有这样,事物(包括人的认识)才是具体的、完整的、活生生的,才能构成一整个发展变化的过程。而由于第三阶段的"否定之否定"扬弃了前一阶段单纯"否定"的片面性,重新吸纳了第一阶段"肯定"状态下的某些因素,于是在事物发展的终点上,出现了"仿佛是向旧东西的回复"的现象,或者叫作"在高级阶段上重复低级阶段的某些特征、特性等等"②,这就形成了一个循环的周期——"圆圈"。当然,严格说来,这并非封闭式的圆圈,因为发展的结果不是真正返回到初始的状态,而是在更高基础上的复归,其实质是一种上升

---

① 《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》,《列宁全集》第38卷第244页,人民出版社1959年版。

② 同上书第239页。

的运动,所以列宁又称之为“螺旋”。我们这里讲的“圆圈”,也就是指的“螺旋”。

那末,圆圈运动是否足以概括事物发展的全过程呢?唯唯否否。前面说过,事物经历了“正、反、合”的各个阶段,完成了一个周期,也就是完成了一次新陈代谢,从这个意义上讲,圆圈就体现了事物发展的全过程。然而,新陈代谢又是生生不已的,一个周期的结束,也就是另一个周期的开始,所以圆圈运动不可能一次完成,而要不断地回旋前进,形成所谓“一串圆圈”。这一串圆圈,也还不等于链条式的一串(那样又成为直线形发展了),而是由若干个小圆圈组合成大圆圈,再由大圆圈组合成更大的圆圈,堆叠为复杂而多层次的结构图形(即列宁所说的“圆圈的边沿又是许多圆圈”),这才近似于事物总体运动的轨迹。我们依据上述观念,来对文学本身作一番具体的考察。

文学史上的“圆圈”

文学的历史运动跟其他事物一样,也是处在充满矛盾的新陈代谢之中的,新文学现象取代旧文学现象,同样要经历“否定之否定”的辩证发展过程。关于这一点,前人也不是毫无认识。南宋诗人姜夔在《白石道人诗集自叙二》中就有这么一段话:“作者求与古人合,不若求与古人异。求与古人异,不若不求与古人合而不能不合,不求与古人异而不能不异。彼唯有见乎诗也,故向也求与古人合,今也求与古人异;及其无见乎诗已,故不求与古人合而不能不合,不求与古人异而不能不异。其来如风,其止如雨,如印印泥,如水在器,其苏子所谓不能不为者乎?”我们知道,姜夔本人的创作实践,就经历了一个由学古人手而终于跳出古人窠臼、形成自家风貌的历程。因此,这里所讲的作诗三种态度,实际上代表着学诗的三个阶段。最初“求与古人合”,也就是创作者的“自我”还埋藏在古人势力禁锢之下,创造的机能尚处于潜伏状态;其次“求与古人异”,即作家的自我意识开始觉醒,力图突破传统的拘限,但不免有心立异,走向另一个极端;到最后“不求与古人合而不能不合,不求与古人异而不能不异”,则标志着作家的主体风貌已经成

熟,自然地融合了前人的成果,而又自然地摆脱了旧有框架,达到“从心所欲”的自由境界。在前两个阶段里,尽管作者对古人的态度截然相反,而心目中同样横亘着古人的影子在,所以一力在求同、求异上苦下工夫,这就叫作“有见乎诗”;到后一阶段,完全超越了传统的束缚,任凭自己的心灵作主宰,进入所谓“无见乎诗”的状态,反倒真正实现了同、异的结合。显然,姜夔所总结的学诗三阶段,其实就是一个“正、反、合”的过程。

姜夔还只是就作家与传统之间的关系来谈推陈出新问题,大而观之,文学潮流的变化更迭也莫非如此。我国文学史上经常交替出现的“新变”与“复古”的思潮,实质上往往就是“否定之否定”的过程。复古运动(典型的例子是唐宋诗文复古,某种程度也包括明清诗文复古)并不是要单纯返回到新变以前的状态,而多半是为了吸取古代的传统,来纠正新变时产生的偏颇。所以它也属于“仿佛是向旧东西的回复”,实际上构成螺旋运动中的一段曲线。对这类现象,我们的先辈是用“复”“变”这一对范畴来加以概括的。唐释皎然在《诗式》中说:“作者须知复变之道,反古曰复,不滞曰变。若唯复不变,则陷人相似之格,……能知复变之手,亦诗人之造父也。”清吴乔《围炉诗话》则把二者的关系发挥得更明白:“诗道不出于复变。‘变’谓变古,‘复’谓复古。变乃能复,复乃能变,非二道也。汉魏诗甚高,变《三百篇》之四言为五言,而能复其淳正。盛唐诗亦甚高,变汉魏之古体为唐体,而能复其高雅;变六朝之绮丽为浑成,而能复其挺秀,艺至此尚矣。晋宋至陈隋,大历至唐末,变多于复,不免于流;而犹不违于复,故多名篇。此后难言之矣。宋人唯变不复,唐人之诗意尽亡;明人唯复不变,遂为叔敖之优孟。”这段话的立论以宗盛唐为依归,对宋、明多所贬斥,且不去管它。值得注意的是:它把“复”与“变”统一起来,强调复中有变、变中有复,才能将诗歌的发展推上一层楼;如果“唯变不复”,或者“唯复不变”,都会导致诗歌创作脱离健康的道路。这跟我们所讲的“肯定”与“否定”最终要达到统一,也有相通之处。如此看来,古代文论中的“正”、“变”、“复”的观念,有点类似黑格尔哲学的“正”、“反”、“合”。由于时代的局限,古人的论述中未能充分展开这一组范畴的辩证关系,

而它作为文学现象的辩证运动的朴素反映，仍然具有不可忽视的价值。

文学现象的辩证运动究竟是怎样展开的呢？我们且以中国诗歌的发展史作为实例来进行剖析。

撇开那些零星载录于典籍中的原始歌谣不谈，以第一部诗歌总集《诗经》作为我国古代诗歌的起点吧。正如世界各民族的早期歌谣都曾经历与乐舞一体化的阶段一样，我国收集在《诗经》里的诗歌作品原来也都是合乐的。当时并不存在后来出现的脱离了音乐、舞蹈，专供案头欣赏、吟味的诗歌形式。诗和乐的结合，给诗歌带来了富于感染力的音乐素质，但也限制了它进一步的发展。如果不能摆脱这种限制，就不可能产生出像《离骚》、《北征》那样深刻抒写个人心灵悲剧、广泛反映社会生活图景的宏篇巨幅。楚辞的出现，突破了音乐对诗的局限（楚辞中也有合乐的成分，如《九歌》，那是特例），诗取得了独立的形态，诗的体式也获得了大解放（由相对整齐的四言变为参差错落的杂言）。但这样的突破又容易导致诗歌体制带有散文化的特点，失去了一部分音乐的素质（由楚辞到汉赋以至六朝文，便是沿着这条路子变本加厉的）。汉代开始，人们对诗歌形式进行了多方面的尝试与改革，直到五、七言古诗的定型化，才算有了比较满意的结果。五、七言诗继承了楚辞以来诗歌独立、不附属于音乐的路线（一部分乐府诗除外），同时恢复了《诗经》时代以齐言为主、韵律感很强的传统（当然不是原始的四言，而是适应着古代语言的律度，由四言诗的二字节奏与骚体中含有的三字节奏相结合，造成灵活多变的五、七言），可以说，是把两者的长处结合在一起，而扬弃了各自的不足处，从而为后世诗歌的发展奠定了基础。因此，由《诗经》（音乐的诗）到楚辞（文学的诗），再到汉魏五、七言（文学性与音乐性相统一的诗），这是我国民族诗歌传统逐步得到确立的过程，而它的运动形态恰呈现为“肯定”——“否定”——“否定之否定”的圆圈。

汉魏以至隋唐，是古典诗歌继续演进并达到高潮的时期。这一演进的过程，也经历了曲折的途径。从总体上看，如果说汉魏古诗尚处于“质胜文”的阶段，那么晋宋齐梁的诗歌便日益滋生着“文胜质”的倾向，再经唐人的“复古”，而终于进入“文质彬彬”的全盛局面。唐诗之

所以兴盛，不仅在于它能够批判齐梁、上承汉魏，而且也在于它能够在批判中吸收齐梁、在承续中发展汉魏。这种“兼收并蓄”的态度，体现在各个方面。比如说，汉魏以直抒胸臆见长，齐梁以刻画景物取胜，唐诗就做到了情景交融。汉魏讲求风骨，齐梁注重声律，唐诗则实现了“风骨与声律兼备”①。汉魏是生活的语言（“若秀才对朋友说家常话”②），齐梁是人工的语言（骈偶、典故、辞藻的雕削取巧），唐诗却提炼出一种自然与人工结合得恰到好处的诗的语言。总之，唐诗的追复汉魏，是经过齐梁“新变”后的“复古”，是“复”中有“变”，而非简单的模拟。从汉魏到齐梁，再到唐人，也是一个“正、反、合”的演进过程。

唐以后，中国古典文学的发展逐渐转向以戏曲、小说为主导形式上去，诗歌创作从总体上看，出现了衰颓的趋势。但这一下降的运动也并非直线式的，它同样显现为周期性的螺旋。假若我们以唐诗（尤以盛唐诗为代表）为出发点，那么，宋诗（以欧、梅、苏、黄为代表）就是它的否定，明诗（延及清诗）则又是否定之否定。唐人“以诗为诗”，其优秀作品在诗情画意的交汇与融合上，几乎达到了完美无缺的地步，后人难以从这个角度上再超越他们。于是，宋人力图开拓新的路子（中晚唐人实肇其端），把本来不属于诗歌表现范围的生活素材、思想资料、文学手法，以至语言形式，都纳入诗歌领域中来。其结果，一方面是扩大了诗歌的表现功能，另一方面也造成相当一部分诗作类同散文的情况，这就是通常所称的“以文为诗”。“以文为诗”的流弊，到南宋时开始引起一些人的不满，出现了“归宗盛唐”的呼声。经过元人的过渡，至明代终于形成了声势浩大的复古运动。明人（以前后七子为代表）企图复兴唐诗的精神风貌，但由于所处的时代条件不同，无从具备唐代文人的生活实践和思想感情，往往只袭得唐诗的躯壳，而走上了以模仿为诗的道路。清人（指“神韵”、“格调”、“肌理”之类主流派）在学古的方向和方法上稍有改异（如不专主盛唐，要求拟议中自成变化），但以学习

① 参见殷璠《河岳英灵集叙》，《唐人选唐诗新编》第107页。
② 谢榛《四溟诗话》卷三评《古诗十九首》语，《历代诗话续编》本。

前人作为创作的源泉，则与明人并无二致。[①] 据此，由唐诗的极盛（以诗为诗），到宋诗的新变（以文为诗），再到明清的复古（以模仿为诗），这又构成了一个周期，不过，这是一个下降的螺旋运动，与前两个周期在性质上略有不同。

以上回顾了中国古典诗歌发展的全过程，归结为前后相承的三个圆圈，这三个圆圈不是互不相干的，它们呈螺旋形地串在一起，又组成了一个更大的圆圈，即古典诗歌由形成、演进以至衰颓的总的周期。于是，较小的周期就被吸收，包摄于较大的周期之内，构成整个过程中的一个环节。而文学的历史，便是围绕着这一环又一环的由小到大的圆圈运动而充分展开的。[②]

圆圈运动之种种

文学史上的圆圈运动已如上述，更进一步，我们要研究这一运动的各种表现形态。

前面说过，这是一种多层次的运动，即由较小的圆圈组合成较大圆圈的层层推衍、层层深化的过程，是一种立体的构架，而非如平面上展开的一串链索。就拿刚才归纳的古典诗歌的三个周期来看，它们各自又可分解为一些较小的周期。如唐诗向宋诗的转变，就可以划分为中唐（以文为诗的发端）、晚唐（以诗为诗的反拨）和北宋（以文为诗的完成）这样首尾回环的三个阶段。宋诗演变到明诗，也存在着宋诗（学中唐而加以瘦硬，骨多肉少）、元诗（学晚唐而流于柔靡，骨少肉多）、明诗（学盛唐骨肉停匀，而仅得其面目）等一系列环节。甚至明清拟古诗潮的相承相续，又有一个由前后七子（仿古）到公安、竟陵（变新）以至清代诗人（仿中有变）的波浪式的推进过程。而这些周期的各个环节，还可以向更小的环节过渡（从一个时代到一个思潮、流派乃至作家，都有

① 以上说的是大致趋向，不排斥明清人在拟古中也多少带有自己的特色。

② 这里只涉及文学自身的动向，至于文学与社会生活等关系，姑置勿论，这方面的探讨见前章。

它的发展周期），也就是向更微观的方向深入。另一方面，从宏观的角度来看，三个大的周期合成了古典诗歌发展的全过程，这是一个高层次的圆圈。但是，它并没有也不可能穷尽中国诗歌的历史演变。随着时代条件的变化，以精炼、含蓄、格律严整为特色的古典诗歌，不得不让位于“五四”以来受西方影响的文风明白放畅、体式自由多变的新诗。新诗否定了旧诗，这就把整个古典诗歌降到了与新诗相对待的特定环节的地位上，从而展开了新一轮对立统一的过程。而经过半个多世纪的发展，新诗本身的过分自由化与散文化（乃至欧化），又开始引起人们的诟病，一个向着凝炼、含蓄、富于韵律感的民族传统“回归”的诗歌运动，正在酝酿之中（抗战时期关于“民族形式”问题的论争，延安时期诗歌创作的实践，建国以来就民歌体、旧诗体、现代格律诗乃至当代“朦胧诗”的种种探讨，实际上是从不同角度反映了这一共同趋向）。我们自然难以预料未来的诗歌形式，但从综合古典诗歌和新诗的经验（包括吸取外来的影响）出发，创造出一种兼具两者特长的更新的诗风，则完全是有可能的。那样的话，中国诗歌史的周期又会在更广大的空间和更高的层次里实现，并向着新的无穷继续延伸。

圆圈运动也是多角度的。事物的性质及其相互关系，本来就有着众多的方面，不同的方面构成了不同的角度。从某一个角度看事物，它的矛盾运动呈现出这样的周期，而从另一个角度来看，矛盾运动又会呈现出那样的周期，不能强求划一。这里可以举清代桐城派的例子来作说明。桐城派是清代散文史上占统治地位的流派。它持续久远，发展充分，影响广泛，便于从各个角度上加以观察。先就桐城派自身的思想演进而言：大家知道，被奉为“桐城始祖”的方苞标举“义法”说，主张义理与法度相结合，成为桐城文派的开山纲领。他的弟子刘大櫆却认为“义法”不足以穷尽文章之能事，另外提出“神气”作为创作的核心，建立了神气、音节、字句三层次相互推移的理论。方、刘相比较，前者重客观，后者重主观，前者重理智，后者重情感，前者重思想，后者重艺术，歧异显然。而到了刘大櫆的弟子姚鼐手里，则又试图把两个方面统一起来，以“神、理、气、味、格、律、声、色”八个字概括文章内容与形式的各方面要素，完成了桐城文论的体系。方苞、刘大櫆、姚鼐，构成了一个

"正、反、合"的周期。但是,桐城派的发展并不仅仅停留在自身矛盾运动的过程中,它和同时并存的其他流派、思潮也发生着交互作用,形成多重矛盾关系,这些方面的矛盾,同样推进了桐城派。比如,当时的汉学家反对桐城派将程朱义理放在首位,扬言"义理、文章未有不由考核而得者"①。面对这一挑战,姚鼐揭示了义理、考据、词章三合一的观点,在坚持桐城的立场上吸取对立面的意见,达到了新的综合。当时反对桐城派的也有"性灵"论者,他们鼓吹自由抒写性灵,不受什么道统、文统的拘限。在这一潮流的影响下,作为桐城支脉的阳湖派,就企图改变桐城古文取径过狭的做法,提倡"六经"为旨归,纵横出入于诸子百家,以发扬作者"性情之德"②,这也是一种综合。与桐城古文相对立的,还有清中叶兴起的骈文复兴运动,其代表人物阮元甚至抬出六朝"文笔"说,来为骈文争正宗地位张目。古文与骈文的冲突,便又转化为骈、散的合流。与阳湖派相接近的古文家包世臣,得出了六朝文章之"健"者与《史》《汉》"貌离神合"的结论,倡言写作"与《选》学殊途同归"的古文③;桐城后学如管同、刘开、梅曾亮,也有类似的论调,虽然态度要保守得多。鸦片战争前后,经世致用的思潮抬头,人们激烈抨击"义理"之说的空疏无用,迫切要求文学创作面向实际社会人生,桐城文论的根基发生了动摇。于是,以"中兴"桐城文运自命的湘乡派(曾国藩为首)应运而生。他们在姚鼐的"义理、考据、词章"三要素以外,特别强调"经济"(经邦济世)作为重要的补充,认为学行与事功相结合,才足以展示"义理"的整个内涵。他们所谓的"经济"或"事功",与龚自珍、魏源之类改革家倡导的经世致用,在路线上自然有异,但把"经济"与"义理"统一起来,仍不能不算是一种综合。末了,桐城古文作为国粹的保存者,又不能不受到晚清时期如潮水般涌入的西方学术文化的猛烈冲击。这一冲击引起许多桐城末流文人的顽固抵制,但也促使一部分思想不那么守旧的人采取或多或少的开放眼光,吴汝纶、薛

① 段玉裁《戴东原集序》,清经韵楼本《戴东原集》卷首。
② 恽敬《大云山房文稿二集自序》,清光绪刻本《大云山房文稿二集》卷首。
③ 包世臣《再与杨季子书》,清光绪刻本《艺舟双楫》卷一。

福成、黎庶昌等就反映了这一倾向，而林纾以桐城文笔大量译介西方小说，更成为桐城古文发展中的最后一个环节。要言之，围绕着桐城派这个中心，多角度地展开了事物的矛盾运动，构成一系列相互交叉、重叠乃至前后包容的圆圈，呈现为特异的扇形结构，这也是文学现象变化过程中值得注意的情况。当然，圆圈的多角度发展和交叉，并不限于这一种形态。不同的流派、风格、题材、意象、体裁、方法，都有它们各自的运动周期，纵横交错，形成极为复杂的图式，难以缕述。

圆圈运动还有上升、下降等不同的趋向。一般说来，事物的发展总是螺旋式上升的，因而历史的总体成为一个进化的过程。但是，上升与下降又是相互依存的两极，有新生便有死亡，有成长便有衰谢，所以在事物全局性的进化之中，必然会出现局部性的停滞、僵化以至蜕变、解体，这就造成下降的一面。研究文学的历史过程，不能不兼顾全面。比如，中国古典文学的发展，到唐代进入士大夫正宗文学（以诗、文为代表）的鼎盛时期，宋元以后，俗文学（戏曲、小说、讲唱文学等）兴起，到明清达到新的高峰，这应该说是历史的进化。而与之相伴随的，却显现为雅文学的相对停滞和衰退，构成了文学发展中的回流。我们前面归纳的古典诗歌史的三个周期，最后一个周期表现为下降运动，道理就在于此。然而，正如事物的上升发展不是呈直线形的，下降运动也体现为一个螺旋式的周期。宋诗从总体（内容与形式的完美结合）说来，未必超越唐诗的成就，而在题材、手法、语言、风格等许多方面，较之唐人仍有所开拓，并非单纯地不如唐人。明清诗歌拟古风气特盛，士大夫正宗文学走向僵化、衰颓的迹象比较明显，螺旋式下降的趋势充分地显现出来了，即便如此，也不能说它们一无可取。不仅这一时期的诗潮有起有伏，作品成就有高有低，而且就在诗运不济的总形势下，明清诗人诗歌实践的某些具体领域，如对技法的钻研、形式的创新、风格辨析的细密、理论探讨的深入等，也还有自己的贡献。因此，下降不是直线的下降，也不是全面的下降；衰亡中的事物仍然可以发展出某些合理的因素，这才能为新生事物提供吸取和综合的凭藉。同样，事物的上升运动也包含着双向对流。唐诗的高华与汉魏的古朴相比，自属诗歌的进化，而发自天然的意趣又不免稍逊，所以后人才会有“魏晋以来，高风绝尘，亦

少衰矣"[1]的感叹。由此可见,上升与下降、前进与后退、发展与停滞,它们也是对立统一的关系,这些不同的趋向往往渗透、融汇在同一个过程之中,更给圆圈运动增添了复杂性。

正因为文学的周期是多层次、多角度、多趋向的,内因与外因、主流与支流、正向与逆向、联系与中断各种情况互相交错,于是造成运动的进程千变万化,运动的形态千差万别,决不能纳入一个刻板的模式里。我们讲圆圈的发展一般要经过"正、反、合"的辩证过程,是就矛盾的自我展开、自我运动这一根本点上立论的,而实际上,单一的矛盾并不存在,它必然要受到上下左右前后里外各种矛盾关系的制约、干扰以至改变它的具体进程,或给它添上特殊的色彩。举例说,我国封建社会的历史形成了一个个王朝兴废交替的过程,这一治一乱的循环,自然地构成特定的周期,文学的发展也不能不遵循这个周期。大体说来,在王朝初年封建统治相对稳定的时期,文学创作中歌颂升平、粉饰现实的风气容易滋长;到中期阶级矛盾日益发展,各种社会问题尖锐地暴露出来,统治阶级力谋"自救",于是针砭时弊、面向人生的写实文学蓬勃兴起;而进入王朝末年,随着危机的更形严重和统治者"自救"努力的失败,创作中回避现实的倾向又会抬头,并常带有浓重的衰飒之音;所谓"治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困"[2]的说法,近似地反映了这个周期。但是,由于各个朝代的具体情况不尽相同,文学演进的历程也有了差异。唐前期诗歌创作中出现的"盛唐气象",就不同于一般的"治世之音"。明中叶社会新质素的萌芽,在促进当时的写实文学(《鸣凤记》、《金瓶梅》)之外,同时发展出富于浪漫气息的思潮(《西游记》、《牡丹亭》、性灵派诗文)。北宋后期的江西诗和大晟词已表现出某种重形式轻内容的倾向,而由于"靖康之变"的刺激,文学潮流重又折回到积极面向人生的道路上去,直到南宋后期才继续走完既定的行程。清代末年,资产阶级改良运动和革命运动进入高潮,于是在各种维护传统的文学流派之旁,改良主义文学和

---

① 苏轼《书黄子思诗集后》,中华书局1986年版《苏轼文集》卷六十七。

② 《礼记·乐记·乐本》。

革命文学显示了一派兴旺的生机，并不能全然归结为“亡国之音”。尤其是元代的统治，早时民族压迫和阶级剥削惨酷，中期稍趋缓和，晚年长期动乱，致使文学作品中现实性较强的内容多产生于元初和元末，大大改变了一般周期的程式。所以，圆圈运动虽然是具有普遍性的规律，却并不能用作生搬硬套的公式。它只是为我们提供了一种观察事物的思路，至于发展中的具体内容和表现形态，仍须从实际出发加以深入探究。如果把它视作现成的框架，以为只要向里面胡乱填塞一些东西，就算掌握了事物的法则，那真是将辩证法当成了儿戏。黑格尔的“三段式”有时遭到人们的讥评，我以为主要倒不在于它的原理，而正是因为在他的实际推论中，常会由于体系而牺牲了方法，这个教训值得我们记取。

进化的线索

最后，还要谈一谈圆圈中的进化线索。

辩证法不把事物的周期看做简单的循环，而是认作一个由低而高的螺旋上升的过程（总体而言）。因此，圆圈运动中必然存在着一条进化的线索，遵循这条线索，我们才得以推断事物的上升或下降。这条线索是什么呢？用黑格尔的话（马克思给予首肯）来说，叫作“从抽象到具体”。“抽象”和“具体”这一对范畴，在这里不是指的概念与形象的关系。抽象意味着事物及其内涵处在相对原始、单纯、粗浅乃至潜在的状态，具体则意味着事物及其内涵趋于发展、丰富、深刻和充分显现。从抽象到具体，也就是事物的本质由简单到复杂的过程，它标志着事物本身由低级阶段向高级阶段的进化。在黑格尔看来，这一进化的线索首先是在逻辑的领域里展开的，而后反映于历史现实。以哲学史（人类认识发展史）而言，每一种思想体系都有一个核心的概念（范畴）作为主导原则，它体现了理念逻辑发展中的特定的环节。一种体系被推翻了，其核心概念并不随之消灭，而是被吸收到更高一级的思想体系中去作为从属的概念。因此，在后的思想体系一般要比在先的思想体系内容上更为丰富，而整个哲学史的演进，便形成了一个从抽象逐步向具体过渡的概念（范畴）系列。但是，从抽象到具体也是概念本身逻辑关

系的发展进程，于是概念的历史次序就同它的逻辑次序大致相当（逻辑关系无非是历史进程剥除了其中的偶然成分和外在因素），这就叫作“历史与逻辑相统一”。

黑格尔关于历史的发展必须符合于逻辑发展的观念，显然是唯心主义的头脚倒置；他按照这一原则构造的概念体系，也有许多拼凑造作的痕迹。然而，他正确地把握住了事物发展从抽象到具体的历史进程，而且天才地预测到这一历史进程的实质，就是事物内在本质（逻辑关系）的不断丰富和深化的过程。这对我们研究文学史也是有启迪的。文学现象当然与哲学现象不同，不能归结为概念的体系，它是由一个个活生生的形象组成的。但是，就一件完整的艺术品而言，形象也并非单一的东西，它本身就是多要素构成的艺术体系。这一体系的构成方式，就决定了形象的艺术内涵。不同时代、不同流派、不同作家的作品有着各自独特的艺术风貌，关键在于构造形象的方法不同，或者叫作主导原则各异。而如果按照历史和逻辑的进程来比较、分析主导原则的变异，同样可以找到一条艺术形象从抽象到具体的演进线索。让我们以汉魏至盛唐（安史之乱前）这段诗歌发展的周期来作一探讨。

先引证南宋诗论家张戒的一段论述，他说：“阮嗣宗诗，专以意胜；陶渊明诗，专以味胜：曹子建诗，专以韵胜；杜子美诗，专以气胜。”[①]这里只是在比较作家的风格，没有从诗歌进化的角度立论，但有关某人诗专以某胜的提法，实际上触及文学形象的内涵及其主导原则变异的问题。所举四位诗人，杜甫不在考察范围之内[②]，姑置勿论；阮籍、陶渊明的评语大致允当；曹植“以韵胜”，作为个人风格特点自无不可，若用作建安一代诗风的概括，则不如“以气胜”更为准确[③]。除此之外，我们还可以加一句：“《古诗十九首》，专以情胜”。因为读这些古诗，最叫人感动的就是它那淳厚的情感，有如纯美的酒那样沁人心脾，其余什么气度

① 张戒《岁寒堂诗话》卷上，中华书局 1983 年版《历代诗话续编》第 450 页。

② 杜甫的代表作大多写于“安史之乱”爆发后，他所开创的写实诗风，也很不同于开元，天宝年间诗作的富于浪漫情调，所以将他列入诗歌发展的下一个周期。

③ “文以气为主”的说法，就出自建安；钟嵘评论曹植诗歌，也以“骨气奇高”放在首位。

波澜、命意修辞之类全不显眼。前人所谓“直而不野”、“怊怅切情”[①]“深衷浅貌，短语长情”[②]，或者叫做“澄至清，发至情”[③]，确实抓住了它的精髓。这样一来，由汉至晋文人抒情诗的变迁，就构成了一个形象要素（创作主导原则）的发展系列——情、气、意、味，这也正是诗歌内涵演进的过程。

“情”，可以说是诗歌最内在的生命，最单纯的本质。诗“发乎情”[④]，“诗缘情”[⑤]，“诗者，根情、苗言、华声、实义”[⑥]，说法不一，而把情感（包括情感中的思想）视作诗歌形象最根本的要素，则是共同的。古典诗歌的演进，围绕“情”这一核心为出发点，是完全合乎逻辑的。汉代无名氏古诗，正相当于这个初始的阶段。

到建安时代，“气”代替“情”成为创作的主导原则。“气”作为作家的精神状态，必然涵有“情”的质素并根底于“情”，但它不是指“情”的内在本性，而是“情”的流动与显现状态，所以有“逸气”、“齐气”、“矜气”、“昏气”种种形态，比“情”本身要具体一些，也外在一些。“气”还要表现于文章的波澜气势，所谓起承转合、骈散参差，都跟文气有关，这也说明，“气”较“情”为具体和外向。

以阮籍为代表的正始诗歌，则又转到了对“意”的强调。“意”在这里不光指“文意”（思想内容），它更侧重于“命意”、“作意”（文章构思）。《咏怀》82 首的特点，正在于它擅长通过巧妙的构思来表达复杂的思想感情，造成“兴寄无端”、“莫求归趣”[⑦]的艺术效果。稍后陆机《文赋》谈创作方法，也特别突出了一个“意”字，可见时人对这个问题的重视。“意”作为文章的构思，虽仍属于作家艺术思维方面的事，但已包含更多的表现技巧上的因素，比起“情”和“气”的概念又要丰富了。

---

① 刘勰《文心雕龙·明诗》评古诗语，范文澜《文心雕龙注》卷二。

② 陆时雍《古诗镜》评《古诗十九首》语，《四库全书》本《古诗镜》卷二。

③ 陈绎曾《诗谱》，《历代诗话续编》第 27 页。

④ 《毛诗序》。

⑤ 陆机《文赋》。

⑥ 白居易《与元九书》，文学古籍刊行社影宋本《白氏长庆集》卷四十五。

⑦ 沈德潜《古诗源》评《咏怀》诗语，中华书局 1963 年版《古诗源》卷六。

晋代诗人开始讲求作品的文采，诗中景物描写的成分也日益增多，汉魏古诗以直接抒情为主的形象构造方法，逐渐演变为情景相生，陶诗便是最成功的范例。陶诗的诗“味”，不纯然在于情感的直接流露（可与《古诗十九首》相参），也不同于二谢的“模山范水”，而恰恰在于“情”和“景”配合得恰到好处，形成一种较之前人更为丰满、也更为复杂的形象体系，体现了诗歌内涵的深化。

情、气、意、味，这可以说是东汉以后文人抒情诗演进的四个阶段，也是诗歌质素由内而外、由简单而复杂的变化过程。到陶渊明，正好达到了内容与形式的交接点，再往下，就不免朝着重形式的方向转化了。这一发展过程又是怎样的呢？套用张戒的话头，我们不妨说：谢灵运诗以“形”胜（钟嵘《诗品》评谢诗“尚巧似”），颜延之、鲍照诗以“色”胜（汤惠休谓“颜如错采镂金”[①]，萧子显《南齐书·文学传论》则将“雕藻淫艳，倾炫心魂”归之于“鲍照之遗烈”[②]），沈约、谢朓诗以“声”胜（永明体讲究“四声八病”，沈约并倡言“妙达此旨，始可言文”[③]），沈佺期、宋之问诗以“律”胜（排比声韵以成格律）。按照逻辑顺序，这也是一个愈来愈向外表形体推移的进程。总之，情、气、意、味属于诗歌的内在要素，形、色、声、律属于外在成分。由前者向后者过渡，正体现了诗歌内容与形式各个环节的逐一展开，诗歌艺术内涵的日益充实。于是，到了盛唐，就实现了新的综合，盛唐人称之为“兴象”，这是过去未曾出现过的概念。“兴象”的确切含义，可用刘禹锡的“兴在象外”一语作注脚[④]，它包含着可以直接感知的“象”（形象）和隐藏在“象”背后的“兴”（情味）两个方面。这表明当时的诗歌形象已经超越单纯的抒情状物的阶段，也不限于一般的情景相生，而进入了情景交融的境界（所谓“思与境偕”）。在这个境界里，情、气、意、味、形、色、声、律诸要素不再是单独突出，而成为浑然一体，古典诗歌的抒情本质因而达到更为丰

---

① 钟嵘《诗品》卷中所引，中华书局版《历代诗话》第14页。

② 按：鲍照诗另有逸气奔放的一面，不专以明丽见长。

③ 见《宋书·谢灵运传论》，中华书局1974年版《宋书》卷六十七。

④ 冯班《严氏纠谬》所引，见《常熟二冯先生集》本《钝吟杂录》卷五。案刘禹锡《董氏武陵集纪》一文中作“境生于象外”，意思相同。

富、更为深刻的境地。

综上所述，由汉魏以至盛唐，诗歌形象的历史演变是一个从简单到复杂、从抽象到具体的进化过程，这也就是它的逻辑线索。当然，古典诗歌的运动并未到此宣告终结。中唐以后，诗歌创作仍在继续它的行程，在总体和局部上仍不时有新的突破，从而继续推动诗歌的本质向着纵深发展。一系列新的原则，如"象外之象"、"味外之味"、"活法"、"妙悟"、"理趣"、"兴趣"以及"格调"、"性灵、"神韵"、"肌理"、"意境"等，陆续出现于诗歌史上，从不同方面反映出诗歌创作中的新倾向、新特点，显示着诗歌艺术内涵的不断深化。这些都有待于进一步探讨。不管怎样，文学的演进是不容否认的。把握住圆圈运动中从抽象到具体这一进化的线索，文学史才不致于显现为材料的杂乱堆积，而能成为"一个有机的进展的全体"①。这正是我们对文学史研究的一点期望。

---

① 黑格尔《哲学史讲演录》第1卷第12页，商务印书馆1981年版。

第十章　文学史上的进化

前章末尾讨论到文学进化问题，因为进化本是文学演进过程的重要内容，是螺旋式上升运动的有机组成部分，不谈是不行的。不过文学进化又是个很复杂的问题，牵连到许多方面，仅仅稍带地谈一下，显然不够，还需要在这里作专题性展开。

大家知道，进化问题引起人们的关注，是近代以来的事。在这之前，文学界虽有“新变”的口号，却并未越出循环论的思维模式。进化观念的传播，给予传统思维方式以致命打击，一时间，人们的认识实现了飞跃，文学史研究的局面也焕然一新。马克思主义兴起，阶级论取代了进化论，而文学进化的原理似并未动摇。直到今天，尽管面临多方面的挑战，总体上看，它仍然具有广泛的影响力，不仅为相当一部分史学家所宗奉，且在实际的历史研究工作中继续得到普遍的应用。

但是，就在进化论思想盛行的时候，其线性思维的弊端亦已开始暴露。按照它的思路，文学的历史轨迹是一条“循序渐进”的直线，由过去伸向现在，再伸向未来，实际并非如此。人们经常见到的情况是：文学的发展未必后胜于前，甚且后一代文学也未必由前一代文学直接衍申而来，其间有停滞，有衰退，有断裂，有转折，有飞跃，有反复，还杂有各种偶发性因素，都无法纳入“循序渐进”的框子里去。要把这些曲线、折角、分叉、回流硬拉成一条进化的直线，不是扭曲事实，即须舍弃大量素材，总之是削足适履，不成其为客观的历史。有鉴于此，一些好学深思之士便对文学进化的观念提出诘难，甚至要把它当作过时的教条加以抛弃。然而，抛弃了又如何呢？是回到循环论模式里去，还是另行建构一套新的模式？如果我们不想将文学史处理成一大堆偶发事件的凑合，那末，探索其运行的轨迹，把握其内在的逻辑，恐怕是不可避免

的。而无论把这种逻辑归之于进化或退化、循环或波状，总离不开文学的上行和下行运动，也就不能不涉及文学进化的观念。为此，我觉得，就这个课题重作一番检讨，或许有其必要。

特殊进化与一般进化

谈论文学进化问题，首先要区分两个不同的概念，即特殊进化与一般进化。前者指特定文学现象范围内的演进，如某一文学思潮、流派、体式、风格等，各有其萌芽、生长、成熟以至衰谢的历史，构成其独特的进化轨迹，这就叫特殊进化。后者则是指总体文学演进的过程，它跨越了特定文学现象的范围，构成绾接各类文学现象间的普遍纽带，所以叫一般进化。一般进化与特殊进化，是既有联系也有区别的。

当代文学史家，不管他们在文学进化观念上持何种态度，大抵对于特殊进化给予肯定，很难想象会有人否认某种文学思潮、流派、体类、风格要经历一个发展、演进的过程。但是，对于一般进化却不能这么说，因为确有人不承认不同文学现象间的内在联系和进展，不承认它们之间的可比性。前举意大利美学家克罗齐就曾说过："人们通常把全部科学的历史看成沿着一条单线前进或后退。科学是共相……这种单线的看法对于科学是否正确，不是短时间所能讨论的。但是它对于艺术却是错误的；艺术是直觉，直觉是个别性相，而个别性相向来不复演。把人类艺术造作的历史看成沿一条前进和后退的单线发展，所以完全是错误的。"[①]他又说："我们至多只能说：审美的作品的历史现出 一些进步的周期，但是每周期有它的特殊问题，而且每周期只能就对于那问题说，是进步的。许多人都按照一个大致相同的方式，在同一题材上用工夫，没有能给它一个恰当的形式，但是总在逐渐逼近恰当形式，那据说就是进步；等到一个人出来找到了那个恰当形式，那周期据说就已完成而进步也就终止了。……以后，运用那个题材的结果就只是复述和模仿，缩简或夸张，把前人所已做到的加以损毁，总之，只是衰颓。""题

① 克罗齐《美学原理》第147页，外国文学出版社1983年版。

材不一致,进步的周期便不存在。莎士比亚不能看作对于但丁的进步,歌德也不能看作对于莎士比亚的进步……每个人,乃至每个人的心灵生活中每一顷刻,都各有它的艺术的世界;这些世界彼此不能在价值上作比较。"①上述言论是很有代表性的,它把一部分史家只承认特殊进化而不承认一般进化的理由说得相当透彻,但这样做的时候,它实质上也就取消了文学的进化。因为任何一种特殊的进化都是有限度的,不论是思潮、流派、文体、风格乃至题材、意象、结构、语言,当它循着一定的路向演进至于成熟之际,就必然要转向停滞、衰颓甚且解体、灭亡,于是进化变成了退化,而整个文学史的运行便在这一进一退的反复中呈现为众多互不相干的封闭的圆圈——这不过是古老的循环论思维模式的重现。之所以会陷入这样的结局,关键在于克罗齐割裂了艺术直觉的个别性相和科学认知的共相,从而导致特殊进化与一般进化的绝对分离,而不懂得个别性相中即寓有共相,特殊进化的进程也包含一般进化在内。其实按照他的逻辑严格推导,既然艺术直觉只限于个别性相,每个艺术家乃至他们心灵生活的每一顷刻,都各有自己独特的艺术世界,彼此不可比较,那样的话,不仅文学的总体进化不能成立,连特殊的进步周期也不复存在,于是文学史上只剩下一个个杂乱无序的光点,联不成历史的线索。

与此相对照,另一种倾向则是将一般进化从特殊进化中抽取出来,赋予独立的意义,从而使文学总体进化呈现为平稳的直线演进的态势,这就是旧进化论者的观念,其背离文学运行的实际也是很显然的。他们不了解,根本就没有什么抽象的一般进化,一般进化只能存在于特殊进化之中,它必须通过特殊进化的途径方得以实现。既然特殊进化的过程表现为前进与后退交替的周期,那末,一般进化中也必然伴随着某种程度的停滞、衰颓、反复与曲折,而不可能是直线式的演进②。就这

---

① 克罗齐《美学原理》第147—148页。

② 鲁迅在《中国小说的历史变迁》一文中谈到:中国历史的进化有两种特别的现象,一是"反复"(旧东西回潮),二是"羼杂"(新与旧并存),所以必须"从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索来"。其实这应该是文学进化的普遍现象,只不过在中国显得更为突出罢了。鲁迅在当时就能看出这个问题,正是他高于一般进化论者之所在。

一点而言，我国传统史家关于正变相涵、盛衰剥复的种种思考，尽管未脱循环论的窠臼，比之于进化论者的线性思维则更切近情理。还要看到，特殊进化都是在一定的文学现象范围内进行的，在这个范围以内，文学现象的演进通常按循序渐进的原则展开，这就是进化论者建立其线性模式的依据。但是，一般进化却要跨越特定的时空范围，在不同的特殊进化周期之间建立联系，而这种联系并不一定是平稳的过渡，往往包孕着冲突、断裂、转折和飞跃，它甚至不局限于单线承递，却要在共时与历时各条线路的协同作用下交织成一幅多向分化与综合的复杂图景。这一切都是旧的进化论思想所未曾估计到的，也是其循序渐进的单线发展模式所容纳不下的。由此看来，今天如果还要谈论文学的进化，就必须打破传统的观念，树立新的原则，使文学进化的规律重新得到科学的阐释。辨明特殊与一般进化的概念，掌握两者之间的辩证关系，藉以廓清进化观念上的种种误解和曲解，正是这番科学清理工作的先决条件。

进化的逻辑

既已分清两类不同的进化概念，便可以进而探讨文学进化的内涵与实质。这里又有两个相关的问题需要研究，即：一、什么是进化的标志？二、何以造成进化？让我们依次加以考察。

进化用什么标尺来衡量，这必然关系到事物发展的趋向，因为只有作为一种定向的活动，在“朝向”或“背向”的意义上，才有可能作出“进”和“退”的判别。所以，对于局限在一定范围内从而具有较为明确的目标或趋向的特殊进化来说，这个问题尚好把握，不管是某一思潮、流派由萌生以至壮大，或者是特定文体、风格由胚胎及于完形，皆足以显示其朝向“目标”步步演进的轨迹，循序按断，斑斑可考。然而，对于跨越特定时空范围的一般进化来讲，就比较难办。不同时代、不同民族的文学创作，有着很不相同的思想情趣和艺术归趋，凭什么拿同一把尺子来衡量、比较呢？况且文学的审美价值正在于其思想内容与艺术形式的完美统一，而这种统一性更是历史地不可重复的，所以每一件成功

的艺术品都是独一无二的典范，是后人难以追摹的样板，从这个角度来看，根本不存在今胜于昔、后来居上的情形，那末，谈论文学的总体进化又有什么根据呢？尽管如此，我们还是要尝试一下寻求普遍进化的标志，关键在于为文学的总体演进设立基本的方向。这里不妨先借鉴一点生物学上的经验，因为进化的观念正是从这门学科的发展、变革中奠定基础的。

依照生物进化论的原理，有机自然界的演化经历了由低级到高级的过程。这一演进的趋势主要体现在两个方面：一是生物体组织结构的复杂化和严密化，二是生物适应环境能力的扩展与提高。从单细胞生物到多细胞生物，从细胞的一般集合到器官的分工，从各个系统的互相配合到中枢神经的建立以至高级神经的控制活动，在在显示出前一方面的进展。而愈是高级的生物，其活动的天地就愈广阔，其适应环境的能力也愈强，这又体现着后一方面的趋势。总的来说，结构与功能这两方面是互为因果的，结构的有机构成保证了功能的不断扩展，而逐渐提高适应环境能力的需要，又推动机体组织结构的改造，它们共同构成生物进化的标志，是得到充分证明的。

然则，这一结论有没有可能推广到生物界以外的事物，譬如文学的进化上去呢？我以为是可能的。文学当然不能等同于生物，文学进化也有着不同于生物进化的某些特点，但它们都是一种系统，且都属开放系统。按系统论的说法，决定系统性质的，不是个别的元素，正是其总体结构与功能。因此，系统的演化，从根本上说，就是结构与功能的演化。在生物界和人类社会中，这种演化大体上是定向的，即遵循结构有序化（从浑沌到有序，从低序到高序）和功能扩大化（从小范围到大范围，从单一到多样）的方向演进，所以叫作进化。文学作为人类精神文明的创造，是社会现象的一种，它怎能置身于历史进程之外，不与人类社会的总体进化相呼应呢？据此推断，文学进化也是有定向的，其普遍性的标志仍要到构成文学系统的结构与功能中去找寻。

我们姑且拿中国古典诗歌美学范畴的演进为例，来探测一下文学进化的一般轨迹，因为范畴作为思想体系的纽结点，最能集中反映人们用艺术方式把握世界的能力，相应地也就显示出艺术实践活动及其产

品所达到的水平。

从源头追溯起，“诗言志”作为中国诗歌美学的开山纲领，大概是无可怀疑的。其经典的表述见于《尚书・尧典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”这段话虽然简括，却勾勒出一个多项组合的美学结构：志——言——永（咏）——声（音响）——律（律动），成为当时实存的艺术形态的写照，这似乎表明我们的民族从一开始就跻于较高的文学层次。事实并非如此。仔细观察一下，在这套结构里，仅有头两项“志”和“言”跟诗有关，加上“永”便成了歌，配上音响则为乐，发以律动更是舞，诗、歌、乐、舞混沌不分，正说明诗在当时还不具备独立的形态和功能，诗的发展尚未确立自己的路向。再看跟诗有关的这两项，其主导方面当然是“志”，“志”又是什么意思呢？前人的训解相当歧异，或作记忆、记录，或作意愿、意向，或作志趣、怀抱，而“在心为志”[①]、“心所念虑”为“志”[②]的说法，干脆将人的各种心理活动都包摄进来，构成一个极宽泛的概念，于是，“言志”也就有了很不确定的功能。以最早的诗歌总集《诗经》而言，其中记农事、述祖业的部分可称作“诗言记忆”，祝祷神灵的章节算“诗言意愿”，激扬政教的篇翰属“诗言怀抱”，至于男女相恋的风谣更近于“诗言情趣”了。“三百篇”作风不一，功能不一[③]，统归于“言志”名下，固然显示出我国诗歌体制在其源头上有相当的弹性，存在着多向演进的可能，但也意味着诗的美学性能尚未明确，其美学结构与功能并不稳定。

屈原及其为代表的楚辞的出现，标志着诗歌史上的重大飞跃。楚辞（除小部分外）已不再是诗、乐、舞混沌未分的艺术形态，它建立了纯粹的诗歌样式，屈原便是第一位专业诗人。他在继承传统“言志”说的同时，着重提出“发愤以抒情”[④]的口号，从此，“情”作为诗歌美学的核心范畴，登上了历史舞台。汉人崇儒，坚持保留“诗言志”的政教功能，

---

① 《毛诗序》。

② 《礼记・学记》郑玄注，《十三经注疏》本《礼记正义》卷三十六。

③ 这是指《诗三百》的原貌，后来逐渐经典化，便愈来愈统一到为政教服务的路子上去。

④ 见《惜诵》，中华书局 1958 年版《楚辞补注》卷四。

但又“情”“志”并提，以“情”来充实“志”，以“志”来规范“情”，“情志”合一成了后来诗歌的传统。不过对于下层文人和民间歌手来说，礼教、政治的规范并不重要，主情才是其基本倾向。《汉书·艺文志》论述当时的乐府民歌，用“感于哀乐，缘事而发”八个大字加以概括，在这里，“事”是诗歌创作的缘起，哀乐之“情”是其核心，感发为“言”是其外观，这就形成一个粗略的美学系统。至于那些无名文士写作的“古诗”，虽然在思想内容和艺术风格上均有别于乐府民歌，而“深衷浅貌，短语长情”①，在以情动人这点上和前者有异曲同工之妙。从楚辞到汉乐府、古诗，我国古典诗歌正式走上一条以抒情为主的道路（乐府有叙事成分，总体仍偏重抒情），它规定着今后诗歌运行的路线，也为诗歌美学结构与功能的扩展打下了基础。

建安以后，文学创作进入自觉阶段，诗歌美学范畴的演进有了迅速的展开。建安诗人已不满足于叙写游子思妇的单一情思，他们要表现动荡的人生，发抒磊落的胸怀，制作飞腾的声势，“文以气为主”②的观念便应运而生。尚“气”并不排斥主“情”，“气”作为作家内在的精神活动，本身就包含情感要素在内。但“情”比较单纯，“气”可以有逸气、齐气、昏气、矜气诸种形态；“情”纯然是内含的，“气”还要外现于文章气势（后来“风骨”的概念就明确标示“气”的内外两方面），所谓波澜转折、抑扬抗坠，这就要比“情”复杂得多。由“情”到“气”的推移，体现了诗歌内涵的扩充。

魏晋迭代，政局多变，早先诗歌里酣畅挥洒的气度，一转而为对命意修辞的精工细作。陆机《文赋》将“恒患意不称物，文不逮意”当做论文主旨，正反映了文坛风气的转变。“意”在这里作为自然形态（“物”）向艺术形态（“文”）转化的枢纽，不光指文章的立意（主题），更要包括命意、作意（构思），它固然属于作家的艺术思维活动，但也含有大量表现手法方面的事，其容量较之于“情”和“气”又要丰富得多。

东晋以还，一方面是玄言诗盛行，另一方面自然景物的描写也逐渐

---

① 陆时雍《古诗镜》评《古诗十九首》语，《四库全书》本《古诗镜》卷二。

② 曹丕《典论·论文》，《四部丛刊》本六臣注《文选》卷五十二。

增多。玄言诗一味谈玄说理,缺乏形象,被批评为“理过其辞,淡乎寡味”①。但光有辞采、内容空虚也不行,那就叫“繁采寡情,味之必厌”②,可见要真正做到有“味”,必须将诗中情思与物象配合得恰到好处,情文并茂,方能产生动人的效果。“味”的概念的提出,表明诗歌形象的构造方法已由直接抒情演变为情景相生,“意(情)——象(景)——言”三位一体,组成了更为复杂的美学体系。

晋宋之交,山水诗兴起,一时蔚为巨观。适应着模山范水的需要,“文贵形似”③便也成为时代的好尚。在这股风气推动下,人们竞相讲求文辞修饰,絺章绘句,排比声韵,从颜、鲍的“错采镂金”、“雕藻淫艳”④到沈约倡导“四声八病”和新体诗格律的初步酝酿成形,诗歌发展一直是沿着“性情渐隐,声色大开”⑤的方向前行的。于是,诗歌美学范畴的演进,便由原来偏重内质的情、气、意、味,转向外形方面的形、色、声、律,尽管多少偏离了以“情志”为核心的老传统,而在“言”的一头则有比较充分的展开,这又为新的综合提供了条件。

唐人便是这一综合的实现者。他们不仅将“风骨”与“声律”兼备作为自己的目标,且在全面继承前人成果的基础上,提炼出“兴象”这一崭新的美学范畴,把盛唐诗歌推上一个新的台阶。“兴象”,或者说“兴在象外”,指的是诗歌情、景、意、象互涵互摄而造成的艺术形象的二重世界,它比普通的情景相生又进了一步,不光有抒情与写景成分的结合,还有“象内”与“象外”层次的划分,即在有限的可感知画面背后蕴含着更为广阔的想象空间。所谓“状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外”⑥这一层深的美学结构,正是唐诗(特别是盛唐诗歌)巨大艺术魅力之所在。由汉魏的直抒胸臆,到六朝的情景相生,再到唐人的“兴在象外”,构成古典抒情诗形象系统演进的三大里程碑,其进化轨

① 钟嵘《诗品序》,中华书局版《历代诗话》上卷第2页。
② 刘勰《文心雕龙·情采》,范文澜《文心雕龙注》卷七。
③ 刘勰《文心雕龙·物色》,同上书卷十。
④ 见钟嵘《诗品》及萧子显《南齐书·文学传论》。
⑤ 沈德潜《说诗晬语》卷上,中华书局版《清诗话》第532页。
⑥ 欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语,中华书局版《历代诗话》第267页。

迹历历可见。

盛唐是古典诗歌的高峰,并不是它的终结。盛唐以后,散文、戏曲、小说各种文学样式相继进入繁荣状态,诗本身呈现出衰颓的趋势,但绝非停止运行。中唐元、白诸人标榜"为时"、"为事"而作,将"时事"的成分引入诗歌美学结构。韩、孟一派"以文为诗",从题材、体式、字句、篇章多方面吸取散文的要素。晚唐司空图鼓吹"韵外之致"、"味外之旨",着重开拓"象外"世界的追求。宋人讲"理趣",讲"活法",增强了诗的哲理意味和语言表现能力。下而及于明清两代的"格调"、"性灵"、"神韵"、"肌理"诸论,亦莫不就其一点上充实、发挥了诗的美学功能。到王国维"境界"说出来,以"真景物,真感情"为核心,将"隔"与"不隔"、"有我"与"无我"、"入乎其内"与"出乎其外"、"写境"与"造境"各对立方面综合起来,建立起一个集大成的美学体系,作为对诗歌艺术传统的总结性思考,其内蕴的实践经验和理论价值又大大超越了前人。

从上面关于诗歌美学范畴的考察中可以得出结论:古典诗歌的运行虽非直线式演进,却大体有个方向,便是美学结构的有序程度逐渐提高,表现人生的社会功能愈益扩大,这就是文学的进化①。进化不一定是全面的,有时仅只是某一局部的发展,甚或会出现偏离,要经过综合才能上一个台阶,这又是进化中的曲折与回环。进化也并非绝对的,某一方面的前进,常会伴随另一方面的衰退。有如苏轼所指出的:"苏、李之天成,曹、刘之自得,陶、谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来高风绝尘亦少衰矣。"②确实如此!唐诗的"兴象玲珑"固然标志着诗歌进化的更高阶段,而古人直抒胸臆所产生的"天成"、"自得"的风味,仍不免有所丢失。曾季貍据此总结出"大抵一盛即一衰,后世以为盛,则古意必已衰"的经验③,这更是进化运动中的普遍矛盾。总之,文学是进化的,进

---

① 上章末节引用黑格尔"从抽象到具体"的哲学命题来解说文学的进化,这里换个角度,借自然科学立论,而归趋一致。两说当并行互参。

② 苏轼《书黄子思诗集后》,中华书局版《苏轼文集》卷六十七。

③ 见曾季貍《艇斋诗话》,中华书局1983年版《历代诗话续编》第292页。

化有其自身的逻辑，这一点应予肯定。

了解了进化的事实，便不难追索其动因。其实，前面的叙述中已经触及这个问题。我们发现，抒情的觉醒是楚国政治环境压抑下诗人宣泄内心愤懑的产物，尚气的风气则是汉末动荡时代与磊落情怀的投影，重“意”来自精心为文的需要，品“味”肇端于情景及情文的相生，形、色、声、律诸要素的发扬，也莫不和诗歌表现功能、范围的开拓有关。换句话说，文学作为人生的表现，它的功能和结构不能不受制于其所依存的社会生活环境，有如生物体必须适应自然环境一样。环境诱发功能，功能导引着结构；反过来，结构保证了功能，功能作用于环境。这是一个双向交流、互为因果的过程，而文学进化便是在这一过程的推动下实现的。当环境相对不变，文学表现的主题也相对不变，一切艺术手段的调动只是为了趋近这一既定的目标，我们便有了特殊进化。但当社会生活发生明显的变动，文学主题亟需更新，其功能和结构要做较大的调整，那就越出特殊进化的圈子，步入一般进化。当然，环境的变迁并不都有利于文学的上升发展，有促使艺术繁荣的时代，也有停滞和衰颓的时代，不过从总体上看，人类社会生活及其组织的演变总是由简单渐趋繁复，而文学要适应这愈来愈多样化的人生，亦不得不逐步扩展自己的结构与功能，所以进化的基本趋向是不可逆转的。这也应该是文学进化的逻辑。

演进诸形态

如果我们的讨论仅限于揭示文学进化的一般逻辑，那认识还将是比较抽象的；只有从基本内涵转入其演进形态的具体分析，进化才能以活生生的面貌呈现在我们眼前。然而，文学演进的形态千变万化，又非一节短文所能概括，这里只是举例式地提示几个方面，以供进一步研讨。

1．渐进与飞跃

渐进与飞跃是文学演进的两种基本形态，它们经常并存或交替出现在文学史上。旧进化论者不承认飞跃，而把“循序渐进”奉为进化的

唯一法则。胡适就曾说过:“每一类文学不是三年两载就可以发达完备的,须是从极低微的起源,慢慢的,渐渐的,进化到完全发达的地位。”①诚然,任何事物的演进都有一个过程,从萌芽状态到发展成熟,往往要经历许多中间环节,这在文学史上屡见不鲜。但也并不排斥另一种情况的存在,即仿佛是略去某些中介,或者将过渡压缩在较短的瞬间,就已实现了突变(飞跃)。最典型的例子,莫若屈原及其所代表的楚辞的诞生。楚辞作为一种文体,固然渊源于带“兮”字句的楚地歌谣,但那样朴拙的短章,跟屈原的瑰玮巨制实在相距太远了,不能不承认是个飞跃。楚辞也从《诗经》乃至神话传说、寓言故事、历史散文、诸子典籍中吸取了大量养料,而熔铸成独特的诗歌样式,也应该算作飞跃。楚辞的典范作者是屈原,屈原以后有宋玉、唐勒、景差之徒,屈原之前不听说有人制作,在没有任何先驱的条件下,屈原一跃而登上楚辞创作的顶峰,这更不能不说是飞跃。无论从哪方面看,屈原和楚辞的出现都不符合“循序渐近”原则,所以旧进化论的观念必须破除。

另外一种说法,将渐进与飞跃当做事物发展的两个阶段,渐进属量变,飞跃属质变,两种形式的交替构成事物运动的全过程。这有一定道理,但并不全面。说它有道理,因为事物处在量变阶段,确常呈现为渐进的形态;说它不全面,由于事物的质变不一定采取突变方式,有时亦可通过渐进过渡来完成。拿文学史的事例看,大家都承认,从先秦两汉的古文发展到六朝骈文,再从六朝骈文转变为唐代古文,称得上两次质的变化,但演变的方式并不一样。六朝文章的骈化运动,是以原先古文里本已存在的偶句为基础的,由偶句的逐渐增多,扩展为通篇排偶,再整齐为骈四俪六的句式,更配以平仄声律,整个进程在这一步步推演中实现,是为渐进式质变。而唐代古文运动要恢复单行散体,不可能从流行的骈体文章中找寻支点,只有打破现行体制,在“摧陷廓清”的前提下另行建构自己的文章规范才行,这就叫飞跃式质变。飞跃自亦有个过程,从早期古文家尚未能摆脱骈俪余习或学着模拟佶屈聱牙的上古

① 胡适《文学进化观念与戏剧改良》,《胡适文萃》第50页,作家出版社1991年版。

文章，到韩愈等人总结出“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”[①]的美学原则，足足有一二百年历史，似乎也可算“渐进”，但这个“渐进”纯然是古文运动内部的渐进，是在骈文体制以外进行的，对于从骈文到古文的转变来讲，则仍属飞跃，可见是两种不同的形态。

那末，为什么会出现渐进与飞跃的不同呢？从根本上说，是文学与社会生活环境相互作用的结果。文学有自己生长的规律，又有赖于社会环境的驱动。当社会处在相对静止或逐渐演变的阶段，文学变化得以遵循自身的逻辑逐步展开，便形成渐进；一旦社会发生剧烈变动，文学的功能和结构要有急遽调整，于是产生飞跃。屈原所生活的楚国，正处于各种社会矛盾（革新与守旧、合纵与连横、南方文化与北方文化）的交汇点上，时代的裂变给予诗人以太多、太复杂的感受，决不是短小的楚歌或《诗经》式的四言体所能表达的，只有爆发为前无古人的楚骚。相反，楚骚的浪漫主义流衍于汉代，其宏伟、瑰奇的一面为大汉文化所吸收，牢落、抑塞的心态受到改造，这是一个相对缓慢的流程，从而由骚到赋便也采取了渐进的路线。同理，六朝文学的骈化趋向，是跟大一统中央王朝的解体、世族地主势力的膨胀、唯美习气的抬头相适应的，它呈现为自然演变的形态，而唐代诗文复古运动所依据的王朝中兴的需要、庶族取代世族的动向以及文学为政教服务的思潮，却显现为自觉变革的活动，这就有了缓进与激进的差异。当然，这不过是大致的分野，其中千差万别的条件是难以胪举的。

2. 承递与转折

文学既有进化，便有变革，但变革中仍有相因相承的方面。如果“因”的一面占主导地位，“革”在“因”的基础上展开，就叫作承递；反之，“革”占主导地位，“因”从属于“革”，便构成转折。承递与转折是文学变革的两种方式，它标志着前后文学间的不同关系。一般说来，渐进式的发展多表现为承递关系，由骚及赋、由秦汉古文至六朝骈文皆是，而飞跃式的突变则可以是承递，也可以是转折。前者如楚歌进为楚骚，尽管飞跃巨大，体制上仍属承递；后者如六朝骈文折向唐代古文，方

① 见韩愈《答李翊书》，蟫隐庐影宋本《昌黎先生集》卷十六。

向上有了背逆，便是转折。甚至同一个飞跃，视其所处关系的不同，也可以有不同的理解，如楚辞对于楚歌是承递，对于《诗经》却是转折。

承递与转折虽有侧重“因”或侧重“革”的区别，但文学的发展总离不开继承与革新的统一，所以归根到底，两者分歧仅在于“因”与“革”的对象及方式的不同。承递以承受前代文学传统为支点，在此基础上加以推进，其演变大抵属“踵事增华”、“变本加厉”的方式，六朝骈化运动的进程即为显例。不过要看到，在许多场合下，其所着重继承的并非前代文学的主导方面，而是它的次要方面，正像六朝文学选择秦汉诗文中的骈俪、藻饰成分作为自己的出发点，予以发扬光大，造成新的文学潮流，这叫作“变支流为主流”。“踵事增华”加上“变支流为主流”，足以保证通过承递的方式以实现文学变革。与此相对照，转折式的变革以否定、扬弃前代文学传统为基本倾向（不排斥吸取其中合理因素），但新的文学建构不能凌空结撰，还得有所凭藉，于是只能采取两个办法，或则转向更古老的传统去汲取灵感，如唐代文人提倡古文体制及“汉魏风骨”，这叫“以复古为通变”，或则从旁行斜出的文学系统乃至文学以外的事物去寻求支点，可算是“横向移植”。后者又有不同的途径，跨文体移植如“以文为诗”、“以诗为词”，由其他艺术门类得到推动如燕乐产生曲子词、说话形成话本，向民间文学学习如诗、词、曲代兴，从外来文化输入如“五四”新文学接受西方文学观念和形式。不管是“横向移植”还是“以复古为通变”，均表明转折式变革仍有自己的传统根据，且正是依靠了这另一方面的传统来否定其原先的传统，才得以实现转折。

两种变革的方式不同，其造成的后果也不一。在承递关系中，旧文学让渡于新文学，往往是比较和平的进程，演化也较为自然。而在转折关系中，新旧文学对立鲜明，冲突剧烈，新文学为要否定旧文学，不惜使用“过激”的手段，即在一定时期内对旧文学传统采取一概排斥的态度（至少姿态上要如此），直到自身趋于巩固，才逐渐放松“敌意”，回过头来摄取旧文学的养料。这种“两极对立”的局面和“矫枉过正”的现象，在唐代诗文复古运动以及“五四”新文学运动中，都得到比较充分的反映，是文学发展上的重要规律之一。不过它的应用范围有一定限度，主

要适合于转折式变革，不能不加区别地推广到其他场合，甚或充当贯串文学史的主线。

3．向心与离心

就文学发展的趋向而言，又有向心与离心的差异。后者指文学的新变偏离它的本源，出现了“异化”倾向；前者指克服“异化”倾向，返归于文学本源。传统文学史论中有“正变”之说，“正”即本源，“变”为变体，通常带有“异化”倾向。又有“复变”之说，“复”是复古，“变”是新变，大体相当于这里所说的“向心”和“离心”。

向心与离心的划分，关键在于对文学本源的设定。中国古代尊奉文学为政教服务的观念，所以把“言志”、“明道”作为本源，于是六朝文学新变被视为衰变，唐宋诗文复古则认作复盛。传统文化中的崇古风气又很浓烈，“文必秦汉，诗必盛唐”的口号相沿日久，合此者以为正宗，不合者摈作别调。这都是正统思想造成的偏见。“五四”以后的文学史家破除了复古主义的牢笼，有可能合理对待文学向心与离心的运动，但由于形而上学思维方法作祟，也会产生一些新的成见。如“白话文学正宗”论设定白话为文学本源，凡白话写的都是活文学，文言写的便是死文学，一部文学史不过是文学语言的新陈代谢。又如“民间文学本源”说认定一切新文学的起源都在民间，只有民间创作和文人直接学习民间文学的作品才有生命力，超过这个限度便进入僵死状态。这些论断也都经不起实践的检验。上述情况表明，探讨文学向心与离心的运动，需要摆脱以某种凝固不变的倾向为正统的观念，才有可能客观地、实事求是地来看待两者的关系。因为所谓本源的设定，本来就是有条件的、相对的。古文家以单行散体为文章本来面目，据以排斥骈体；而后的骈文家却从“文”“言”的区别中找出文必有韵、文必尚偶的依据，于是骈文成了正宗，古文反倒是旁门。曲子词作为“诗余”，一向以缘情体物为标的，婉约是其本色，豪放视作变调；但就豪放词人的眼光看来，词应该接续“诗言志”的统绪，“以诗为词”才是返本归源的康庄大道。可见文学本源决非先验设定、一成不变，向心与离心这两种趋向也是可以互相转化的。

其实，讨论向心与离心运动的意义，在于探明文学轨迹的变化，它

说明文学的演进并不遵循一条直线，而经常呈现为回环往复的姿态，这跟文学变革的不同方式是有联系的。具体说来，如果文学演变采取“变支流为主流”或“横向移植”的手段，其发展趋向必然逐渐脱离原来的文学传统，走上“异化”道路，这就是新变，就是离心；如果实行“以复古为通变”，要扭转“异化”，复归“本源”，那当然成为向心；而如果是单纯的“踵事增华”，则要看它的出发点倾向于哪一边，才能判定其究属向心还是离心。总之，不同的变革方式决定着文学运行的不同趋向，而各种方式总是交替出现在文学史进程中的，于是向心与离心的运动也就持续不断地进行下去。这当然不会是简单地一反一复，因为每一次偏离和“异化”，都给文学传统增添了新的质素，而向着旧传统“复归”，也常意味着在更高基点上的综合，事物发展的辩证法便是如此。

4. 分化与综合

文学史上还有两种常见的现象，即分化与综合，它们构成文学进化的两条重要途径。

分化，或者叫分叉，在生物进化中扮演着不可或缺的角色，也为当代系统演化理论所高度重视。按照物种起源学说，新物种的产生经常是分化的结果，是由旧物种裂变而成的。有时候，一个物种可以分化出若干不同的新品种，所以生物进化的图案从来也不是单线承传，而是像树枝那样不断分叉，被称作“进化树”。文学进化并不例外，通过分化演进是普遍现象。比如楚辞，它直接演化为汉赋，又孕育了七言句式，为七言诗的滥觞，同时保留自己面目作为骚体以流传。这还仅就其体制而言，若是以整个艺术风格的影响来看，则“枚、贾追风以入丽，马、扬沿波而得奇”，“才高者菀其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草”，真可谓“衣被词人非一代”了①。这种一源多流的景象，文学史上还少见吗？

既有分化，就有比较。大体上说，分化以形成的各物种间，必有最能适应环境变化的品种，它就代表进化的主流；其余物种不是不能适应环境而走向衰退、灭亡，就是仅能适应局部环境而成为支流。楚辞流行

① 见刘勰《文心雕龙·辨骚》，范文澜《文心雕龙注》卷一。

到汉代，赋体上升为主流，骚体反倒成了支流，就是社会环境选择的结果。也有这样的情形：当某一物种趋于衰退、僵化之后，它并没有随即解体，却为自己找到一个狭小的生存空间，蛰伏下来，终于演变为活的化石，成为历史进化大潮中的死角。如四言诗在《诗经》之后便趋于衰退，汉晋间少数作家的试作并不能挽回其颓运，但四言典雅、厚重的观念却流传下来，以致历代帝王制作庙堂乐章，仍多采用四言诗体。这在生物学上叫“特化”，即功能专一化的意思。“特化”也并非个别现象，如骚体后来专用于模拟牢愁，层层相因可厌，即属特化。特化现象保留了大量过时的标本，所以高级生物与低级生物能够同时并存于地球上，这并不违背优胜劣汰的进化原则，只说明环境的多样化为物种创造了多向发展的可能性而已。

不过话说回来，多向发展并不等于齐头并进。作为最能适应环境变化的主流文化，必然要占据最大的生存空间，从而对其他文化潮流造成一种压力，迫使它们作出反应。在一般条件下，这种反应可以显现为趋同，即努力向主流文化靠拢，如唐人嗜诗，文亦近诗，宋人好文，诗亦近文；亦可表现为立异，有意同主流文化背道而驰，如宋诗多趋向散文化，宋词偏要排斥散文化，而宋词中的支流（豪放派）又要跟它的主流（婉约派）相抗，反对排斥散文化。不管是趋同还是立异，实际上都显示了主流文化的投影，反映出共同的时代精神。国外新进化论学派称此为“文化优势法则”，是具有普遍意义的。

再来看综合，这在生物进化原理中长期受到漠视，因为按传统说法，不同物种是不能杂交而生成新一代的（目前植物杂交已试验成功，此说可望突破）。但对于文化变迁来说，杂交，或者叫综合，却是进化的常规。楚辞的巨大飞跃，就是在南楚文化与中原文化、楚歌体制与《诗经》精神、现实政治与神话历史、抒情功能与散文化结构众多方面的完美协调和高度综合之下，才得以实现的。唐诗的繁荣，也建基于它对诗、骚、汉魏、六朝诸传统的结合。这里要廓清一个误解，即切莫将前面所说的文学变革的不同方式予以绝对化。它们之间的差别，仅在于据以变革的出发点有异，或直承，或远绍，或旁移，但不等于不相交汇。唐诗如果一味继承汉魏“风骨”，不去广泛消纳六朝成果，那就不会有

唐诗。宋人"以文为诗",并非真的把诗歌写成散文,而是借取散文的材料和笔意融入诗体。"五四"新文学学习西方,也不是要把中国文学变成西方文学,最终还要达到西方化与民族化的统一。这说明综合确是文学演进的重要途径。

于此可以进一步论述综合与分化之间的关系。如上所述,一种新文学经常是从旧文学的母体里分化出来的,但新文学要成长壮大,以至取代旧文学的统治地位,则更多地依赖综合。为什么这样说呢?我们知道,大凡一种文学形成传统,总表明它在相当一段时期内能适应其所处的社会生活环境,而且愈是主流的文学形态,其适应环境的程度愈高,其自身结构与功能的发展也愈完备。相比之下,新成立的文学现象尚处在幼稚阶段,各种器官尚未发育周全,往往只能作为支流而存在。但是,一旦社会环境发生重大变异,迫切需要文学功能与结构作及时调整,这时候,主流文学由于高度成熟和定型化,很难作出有效回应,倒是原先处于从属地位的某些成长中的文学形态,有可能发挥它们的潜能。当它们中间的某一个找到最合适的支点,以此为凭藉来综合汲取多方面的营养,它就会迅速成长起来,演进为新的主流,而老的传统则会逐渐萎缩下去,降为附庸甚或趋于解体。换句话说,文学进化中的新陈代谢,经常是通过主流与支流的相互转化来实现的,新一代主流多半潜藏在原来的支流之中,很少由前一代主流延伸而来,这叫"文化潜势法则"①。文学史上人们津津乐道的由四言而骚体、而赋、而五七言诗、而词、而曲的代兴过程,所谓"一代有一代之所胜",反映的便是这个原理。前面讲的文学变革需经历"变支流为主流"、"以复古为通变"乃至"横向移植"等途径,也是同样道理。转化主要靠时代推动,而综合亦属必不可少的手段。楚歌加上《诗经》等的哺育,方能发展为楚辞;曲子得到文人诗的滋润,才会升格为绝妙好词。由分化孕生的新芽,经综合而开花结果,这又是历史运动中的相反相成。

---

① 俄国形式学派所谓"继承并非是从父亲到儿子,而是从伯父到侄儿",说的是同样意思。见托多罗夫所编《语言科学百科辞典》"文学史"条引什克洛夫斯基语。

随机在文学进化中的作用

以上列举几对范畴，虽极粗略，足以显示文学进化形态的多样性与复杂性，但这还只是进化中合逻辑的一面，是有则可循的。然则，文学演进中是否另有非逻辑的一面，叫人“无迹可求”呢？当然是有的。历史和逻辑的统一，前者毕竟比后者丰富得多，没有可能也不必要将一切历史现象全纳入逻辑的框架，所以我们不得不留出一点篇幅，适当议一议文学进化中的随机问题。

随机性，也叫偶然性，是跟必然性相对待的。必然和偶然的区别，不在于是否存在因果联系（一切现象都有因果联系），而要看这一联系对于事物发展而言，究属内在（有机）还是外在（无机）。比如说，楚辞产生于战国后期的楚国，是时代环境与文学发展的共同需要，有其内在的必然性；但楚辞恰恰在这样一批作家手里产生，从文学的总体进化来看，就属于偶然了。当然，每个作家之成为这样一个作家，也有他自身的必然性，但这是微观范围内的必然性，放到更宏观的背景下观察，结论自会有别。所以，文学史的演进固然有其内在的逻辑，而又是在具体历史条件牵引和具体作家手里实现的，这许许多多各别的机遇和才性，并不能完全概括到逻辑的范畴里去，从而造成逻辑性与随机性交织并存的局面。

有一种流行的观念，认为随机不过是事物的表象，必然才是它的实质；随机的意义仅限于显现必然，或至多为其作补充而已。这个看法值得商榷。诚然，文学史上有不少随机因素是无关宏旨的。可以相信，“建安七子”倘使只剩“六子”，“初唐四杰”若能添作“五杰”，大概不会使当时文坛有多大改观。然而，另一些因素却不能这么说。想象一下，如果楚国不出现屈原，将会怎样呢？楚辞有可能仍会因时代需要而产生，因为还有宋玉、唐勒一班作家，但宋玉为代表的楚辞和屈原为代表的楚辞，无论在性质、成就、地位和影响上，都是不可同日而语的，诗骚并称的传统也许有所改变。再一个设想，如果“安史之乱”的时代没有杜甫，只有元结，或者虽有杜甫，却不曾立即爆发动乱，那不仅要另写那

一段文学史，以后整个文学发展的景观都会有重大变化。这说明随机在文学史进程中并不总是扮演仆从的角色，有时候它能起到非常活跃、能动的作用，乃至在某种程度上导引着文学史的航向，应予足够的估计。

这就牵涉到随机性与逻辑性的关系问题：在事物演化进程中，究竟是随机决定，还是逻辑决定，甚或是平分秋色、一半对一半呢？取第一种观点，容易夸大随机的作用，把文学史看作一连串偶然事件的堆积，那就不会有进化，更没有逻辑。第二种解答把随机降到可有可无的地位，文学演进严格按逻辑程序展开，虽然有则可循，常会给人以人工造作的印象。人们不禁要问：这一周密的设计，难道是事物诞生之初便先验地决定了的吗？经济、政治、习俗、心理、各民族的交往、各种文化形态的变迁，乃至各个作家的独特经历、才性、好尚以及作家群的分布和相互关系，难道都不能稍稍变动一下文学运行的预定程序？这不免给逻辑染上神秘的"命定论"色彩，从科学倒向了形而上学。至于第三种想法，主张逻辑与随机共同参与文学的行程，其出发点应该是合理的，但不能简单做加法，或者机械划定两者范围，而要努力寻求其相互渗透的机制，甚至进一步研究其结合的具体方式，这还是一个有待开发的课题。

以我个人的思考而言，随机与逻辑的协同作用，在文学发展的不同阶段上，是有着不同表现的。库恩将科学发现的历史归结为"常规科学"和"科学革命"的交替，大致相当于我们所说的特殊进化和对特殊进化的跨越。一般说来，在前者范围之内，文学的主题与功能是基本设定的，文学系统的各要素处在相对稳定的状态，其整体结构的演化大体遵循"循序渐进"的原则，于是逻辑占据支配地位，随机只能作补充发言。这就是为什么在特定思潮、流派、文体、风格形成之后，增减部分作家作品不致于影响全局的缘故。然而，若是处在文学重大变革的关头，需要从一个进化系列跃迁到另一个系列，功能和结构的转向会使原有系统内部各要素空前地活跃起来，诸种矛盾以及矛盾诸方面转化急遽，文学演进便往往具有多向发展的可能性，而外界的干扰乃至一些随机因素的发生，常会促使历史的选择落到某一方面，整个文学的行程因而

得到重新设定，在这种情况下，随机可认为起着实际的导航作用，尽管它仍要以事物内在逻辑（即发展的某种可能性）为依据。我们看到，楚辞的产生是以屈原式的崇高和宋玉式的哀婉为两种并行倾向的，它们都可以在时代环境和文学自身演进中找到根据。如果没有屈原，或者屈原终身只从事政治活动，那末，一般辞人的"从容辞令，终莫敢直谏"[①]，将会把楚辞的发展局限在文采风流、哀感缠绵的境界里；但是有了屈原，那悲剧性的崇高和瑰玮奇绝的作风便构成楚辞的主流，奠定了它的传统，这不正是随机性在逻辑支持下发挥主导作用的实例吗？同样道理，盛唐诗坛演进到天宝时期，已经出现转变的征兆，高适、王昌龄的浑厚，李白、岑参的俊逸，王维、孟浩然的清淡，《箧中集》一派的古质，乃至崔国辅、刘方平、李康成诸人的婉丽，预示着诗歌多向发展的可能。在当时，杜甫的沉郁风格和"即事名篇"的创作方法虽已初步形成，并没有产生多大反响，不过是文学分化中的一股支流而已，如果不爆发"安史之乱"，杜诗的前景究竟如何还很难说。时代巨变造就了这位"诗史"，更把他的传统提升为当世主流和千古典范，这也是偶然性为必然性开拓道路的明证。

除适才讲的不同时期的不同结合方式外，随机和逻辑还有一层关系，便是在不同层次上的相互推移。有如前面举的例子，楚辞的产生有其必然性，落实到屈原身上则带有偶然性；屈原能成为楚辞代表作家也有自身的必然性，而这种必然性又是通过其个人生活经历中的一系列偶发事件来实现的。就这样，微观领域内的随机，可以升华为宏观领域的逻辑，而这一逻辑进入更宏观的层次，则又可能转为随机。这种情况在文学总体进化过程中也同样存在。例如我们曾经以诗歌美学范畴的演进来说明文学进化的法则，它是一个从混沌到有序，从低序到高序的合逻辑的演化过程，似乎不带有随机性。但这只是经过"蒸馏"的结果，实际并非如此。比方说，诗歌、音乐、舞蹈三位一体，作为艺术的原始形态，是世界各民族共有的；文学从中逐渐分化出来，走自己独立发展的道路，也合乎规律；然而不等于必然地要确立"言志抒情"的内核，

---

① 司马迁《史记·屈原贾生列传》，中华书局 1959 年版《史记》卷八十四。

并演化出一整条独特的路线来。再比方说，东汉古诗的主情思潮，恰恰接续上建安文学的“梗概多气”，这是遭逢“世积乱离，风衰俗怨”[①]的产物，也并不等于文学自身的运行命定地要由“主情”过渡到“尚气”。由此看来，所谓进化的逻辑并非先天生成、凝固不变，恰恰是在各种外在的随机因素参与下造成的，完全可能跟随这些条件为转移。不过从另一方面看，不管情况怎样变化，文学随社会生活的变迁而朝向结构有序化、功能扩大化演进，则仍然是有效的；具体进程的随机性同总体趋势的逻辑性，也还是相互配合、相互渗透的。

总之，不能把逻辑与随机割裂开来，更不能用一个去排斥另一个。在实际的文学史进程中，随机经常转化为逻辑，逻辑也总是带有随机的成分。探讨文学进化的规律，必须将这两个方面统一起来考虑，这或许可算是更宽泛意义上的“逻辑”。我以为，循着这条思路，方有可能从根底上摧毁旧的线性思维模式，让文学进化乃至整个文学史方法论的研究获得崭新的起点。

---

① 刘勰《文心雕龙·明诗》，范文澜《文心雕龙注》卷二。

结语　通向宏观文学史之路

从本体论和方法论的不同角度对中国文学及其历史运行作了一番总体性观照之后，本书结语部分似应回应开首，就宏观研究自身的现状与前景说几句话。

作为现时代文学史工作者的自觉目标与追求，宏观研究的兴起是20世纪80年代以来的事。大体上说，1983年至1985年间是其准备阶段，1986年、1987年、1988年得到正式推动并形成热潮，1989年后转向深入发展。短短十年间，它经历了由酝酿到发动、由倡导到实践的演变。这段历史究竟应该如何估价呢？我以为，尽管存在着这样那样的弱点，它还是取得了明显的成绩。

一是开拓了研究的视野。前曾述及，我们的文学史工作很长时期集中在单个作家作品的考订与述评上，这是必要的，而又是不够的。经过这场研讨，一系列带有全局性和综合性的命题，如中国文学的总体特征、历史渊源、文化背景、心理机制、演进线索、运行法则，下而及于特定时代、阶层、思潮、流派、风格、体式的研究，纷纷提了出来。这些论述自然不够成熟，似是而非、以偏概全、自相牴牾、空疏粗陋的毛病时有发现，许多论点经不起严密推敲，难以成为定论。但若因此将讨论一概抹杀，甚至指斥宏观研究为"假、大、空"，则不免属于偏见。我们知道，评判任何一种思想或学术的成果，主要应看它较之以往增添了什么新的有益的东西。这个"新"，可以有多方面含义。发现新材料，作出新结论，固然有重要的价值；虽未能提供确切不易的断语，但能够示人以新方法、新思路、新视角，甚或仅仅提出悬而未决的新问题，却有助于开启时人或后人的思考，进以寻求新的答案，亦是不可忽略的贡献。试看古往今来的理论家、批评家们，有多少论断真正成为历史的定论，而仍无

碍于他们在思想史、学术史上占有一席地位，就因为他们各有一得之见，能够对人类思想、文化的发展给予促进。从这一点上讲，近年来宏观研究中涌现的种种新课题及其初步探讨，无疑能打开人们的手眼，楔入文学史的里层，其积极作用应予首肯。

这项讨论对宏观研究本身的内涵也作出了初步界定。在这之前，宏观研究的口号虽已出现，表达的仅是一种意向，尚未有明确的论析。讨论中，人们就其性质、任务、对象、范围、层次、结构、思想方法、理论模式以及宏观研究与微观研究、文学史与其他学科的关系等，一一作了梳理，虽亦未有定论，自觉程度大为提高。比如什么叫宏观研究的问题，起初容易光着眼于课题的大小，以为题目愈大便愈宏观，确也会滋生大而空的弊病，经过讨论，将落脚点转到研究意识上来，就减少了偏颇。再如过去争议较多的宏观与微观关系问题，这次研讨中不加生硬的割裂和人为的对立，着重阐发它们之间相互补充、相互渗透的一面，从而使"宏微结合"成为文学史家的共识，消除了好些不必要的摩擦。这都是对宏观研究的研究所带来的成果。当然，这方面工作刚在起步，其目的决不止于廓清一些误解，保证研讨的顺利开展，从长远看，通过对各有关范畴的进一步界定，不断深入地揭示宏观研究自身的内在机制，有可能为一门新学科——宏观文学史学的建构打下基础，并对整个文学史理论和方法的建设产生深远的影响。

宏观研究的倡导，还在一定程度上促成文学史研究格局的转变，亦应给予足够的估计。传统的中国文学史研究是以考证与品鉴为基本功的，理论思维素来不甚发达。建国以后虽然强调马克思主义的指导作用，而运用得相当机械，成绩不突出，仍不能与考据、辞章之学鼎足并峙。不少研究工作者心目中轻视理论的倾向或多或少地存在，是跟研究视域长期拘囿于微观层次有联系的。宏观研究要求对研究对象作综合的、全局性的把握，必然注重理论思维的探讨，于是使义理之学也能堂皇地进入中国文学研究的殿堂，成为其总体结构中的有机成分，这对文学史传统的改造大有裨益。一般说来，现代意义上的史学是个多层次的集合体，有描述性的历史，有实证性的历史，也有理论分析型的历史，甚且可以有历史哲学，它们都是构造完整的史学大厦所不可缺少的

部件。文学史也是一门历史,有什么理由断言它只能采取实证或描述的路径,而不能呈现为理论思辨型式,乃至进一步生发出各类“文学史哲学”呢?只要不是用一种形态来排斥另一种形态,多元研究格局的形成,将会起到相互补充、相互推进的良好效果,而在当前宏观研究的崛起中,我们可以见到它的一点苗子。

毋庸讳言,近年来的宏观文学史研究毕竟是粗浅和不成熟的。相对于积累丰厚的校勘、笺注、考据、赏析等学问而言,它远未建立起一套行之有效的研究手段和研究方法,更谈不上坚实可靠的理论与材料基础,空疏、谬误之讥在所难免。这也同研究者自身准备不足、素养不够分不开。但是,时代既然赋予它以动力,它就不可能中途而废,只能蹒跚地继续向前。1988 年以后,宏观研讨热似乎过去,实际影响并未消歇。不仅继之而兴起的文学史观及其他一些课题的探讨,可以视作宏观研讨的持续与深化,即从近几年间发表的大量有关著述来看,也程度不等地显现出那场讨论的痕迹。一部分史家更是潜心从事这方面的实践,尝试进行专题性突破,撰写出一批较有深度的理论专著。这说明宏观研究是具有实在的生命力和广阔的前景的,并非昙花一现的虚热。

然则,怎样才能促进这一新的研究路向的健康发展呢?在我看来,首先要加强宏观意识。所谓宏观意识,从根本上讲,指的是一种整体思维,即不把研究对象割裂为一个个分部或单项,而是视以为有机构成的复合体,着重把握其整体结构与功能。就文学发展而言,也就是不局限于特定文学现象的孤立的、就事论事的解析,却要着眼于与此相关的各种内部和外部的联系,从整个文学潮流及其历史、文化的大背景上加以贯通审视,方有可能获得比较确切而深入的判断。换言之,宏观的“宏”,不纯然在所观对象的宏大,更其取决于思维方式的宏阔。目标大,若仍停留于单项分割,便算不得宏观研究;相反,课题看来不大,但能具有宏通的视野和整体观念,也应属宏观研究。像程千帆先生所作《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》一文(载《文学评论》1982年第4期),论述的仅仅是一首诗,而又不限于诗本身的解读,乃是系统地回顾诗被创作出来以后的整个历史命运,从中揭示上下八百年间文学思潮变迁的轨迹,即能给人以深刻的启发。这样一种由小以见大的

研究方法，显然来自研究者的宏阔的思维方式；所以说，只有致力于宏观意识的培养，才能克服某些一味追求外表的恢宏，以致陷入泛泛而谈的弊端。

其次，和上一点相关联，我以为要切实做好打基础的工作。什么叫基础？宏观研究以微观研究为基础，不认真吸取微观研究的成果，不立足于可靠的文字校笺、事实考辨、作品及其作者的细心钻研和正确把握，宏观概括必然会走向“客里空”。这层意思容易明了，不必多说。另须说明的是，宏观研究显形为多层次的立体架构，又有自身的基础和上层建筑。比如说，考察一个作家群或文学社团，一种文艺思潮和流派，一类文体、风格、范型以及理论范畴的演变，相对于单个作家、作品的辨析来说，可以算得上宏观，而较之那种综括不同群体、思潮、体式、风格乃至整个时代、民族文学概貌的研究工作，则只能属于基础。上层建筑应该树立在稳固的基础上。前一阶段宏观研究方刚兴起之际，人们急于突破传统思维方式的束缚，一跃登上高空作鸟瞰式的俯察，对打开思路有好处，但也因为缺少坚实的凭藉，所论不免偏于直观甚或凿空。改变这种状况，务须回到下面来打基础，从底层宏观现象的综合做起，渐渐向上延伸，最终盖成整个大厦。这是一个以大观小、由小及大、上下往复、逐步升华的过程，而宏观意识的主导作用仍然是不可忽略的。

末了，还需要强调理论思维的锻炼和理论方法的讲求。宏观研究作为综合性的研究，不等于各个局部性研究的自然相加；从微观上升到宏观，关键在于理论思维的归纳和总结。经过这一归纳，有可能逼近历史的内在逻辑，也有可能搞得事实面目全非，关键在于归纳的准确、全面与否，在于理论方法的科学、有效与否。所以，我们不应该看到某些理论研究上的失误，便导致取消理论总结的论断，反倒要加强对科学思维及其方法的必要性和迫切性的认识。目前，文学史研究中的主要缺陷，并非思维过剩而事象不足，恰恰相反，是事象杂陈，却缺少有力的思维予以提炼、组合。因此，在充分尊重事象材料的前提下，自觉地讲求方法，锤炼思维，使之增强科学性与有效性，减少盲目性与片面性，是提高文学史研究工作质量的重要途径。科学思维方法也不等于唯此一

家。文学现象是多面体,从不同的视角加以观照,会呈现出不同的结构秩序和形貌,于是会产生不同的理论归纳。立足于社会生活与文学自身的交互作用的,可以用"三对矛盾"、"一串圆圈"来解释文学发展的动因和动向;立足于文学传统的继承与革新的,可以建立"线点面综合效应"的开放体系;立足于作家主体意识的能动创造的,或许能把"审美心灵的感受与表达"作为中心环节;而立足于读者对文本的接受与反馈的,又不妨试探构筑其"历时性与共时性相结合"的"银河模式"。多元化理论规范的分立并存,只要各有其科学的依据,正可以在共同演进中取长补短,各极其妙。由此衍生出若干个自成体系的"文学史哲学",交相耸峙,交相摩戛,交相渗透,交相辉映,适足以标志宏观研究乃至整个文学史研究事业的真正成熟。

这一天终究会到来的,不过眼下路途方长,跋涉维艰呵!

【附录一】

寻求宏观与微观的会通①

20世纪80年代中叶，我国古典文学学术领域掀起了一阵波澜，这便是宏观研究的倡导。一时间，大会小会开展讨论，学者专家撰写文章，报刊杂志组织专栏，颇有点热气腾腾的景象。而后，话题逐渐告罄，热潮开始退却，但它的影响并未消歇。试看这几年来发表的成果，除沿袭原有考据和鉴赏的路子外，理论研究方面则明显拓宽了视野，常能结合大文化的背景和社会审美心态来把握文学现象，观照便有了深度。一些文学史论著也比较重视探索各种思潮、流派之间的内在联系，试图勾画出文学演进过程中的逻辑轨迹，这对过去长时期来占据主导地位的"作家传记加作品述评式"的撰史方法，无疑是个突破。据此而言，宏观研究的倡导是取得了实绩的，尽管还显得不成熟。

与此同时，我们也应该注意到近年来古典文学界另一种倾向的抬头，不妨称之为微观研究的深入。这里所说的微观，并非传统意义上对某个作家作品的思想和艺术风貌所作的概括性论断，而是指再向前一步，进入文学作品的内在机制，就其具体构成要素及相互关系加以分解辨析，逐项研究，如方刚兴起的关于古典诗歌意象的探讨便是一例。大家知道，一部文学史是许许多多个作家作品的总和，就好比物质由分子、原子组成，生物体由细胞组成一样。撰写文学史通常从考察作家作品入手，自是顺理成章的事。但是，正如同生物体并不能还原为各个细胞的堆积，而要由细胞形成器官，器官形成系统，作为有机建构的文学史，也不能归结为单个作家作品的迭加，尚须努力探求隐藏于作家背后的贯串线索，着眼于文学流派、思潮、时代精神以至民族传统的发掘，这就产生了宏观的研究。另一方面，又如细胞还可以分解为细胞核、细胞

① 本文系据作者在"中国诗歌史论研讨会"上的发言整理加工而成，初刊于《古典文学知识》1993年第1期。

质、细胞膜，原子可分解为各种基本粒子的运动，文学作品（哪怕是短小的抒情诗）也并非单一的结构。如果我们不满足于用诸如情景交融、比兴寄托、白描传神之类名词术语来作浑囵的批评，那就必须深入作品的腠理，在更微观的层面上进行解剖。意象探讨之所以引起广泛的兴趣，正因为它据有这一微观世界的核心地位，是作品（尤其是诗歌作品）内部具有文学性的最小单元。从单个意象扩展为意象群，再扩展到整个意象系统，这便是一首诗的建构过程，小说、戏剧作品则更为复杂而已。因此，抓住意象，就好比掌握了进入微观世界的通道，其深远意义自不待言。当然，意象不是唯一的通道，他如文学作品的主题、结构、语言、体式等，均可作专题展开，亦皆属于微观层面的剖析，各有其相对独立的价值。目前这类课题也正被提上议事日程，且多和意象分析相呼应。

一边是宏观的倡扬，一边是微观的深入，它们构成新时期古典文学研究的两大动向，在传统学术路子之外开出了新的局面。但迄今为止，两股潮流基本上是各自平行发展着的，互不干碍，也互不沟通。这个局面延续下去，有朝一日二者会不会相互靠拢，乃至发生碰撞和交会呢？我以为，这种前景不仅仅是一种设想，乃是必将实现的趋向。也就是说，寻求宏观与微观的会通，将成为两股学术潮流的自然归趋，是它们各自进一步发展与提高的共同需要，值得我们认真对待。

为什么这样说呢？因为宏观与微观的界分，本来不过是对于同一对象在不同层次上的把握，对象既为一体，各个层次间的上下交通、相互渗透便不可避免。拿宏观研究来说，它的着眼点原在于超越单个作家作品的层面，对更广阔的文学现象作出概括，而这种概括显然是不能脱离其微观的基础的。这不仅表明宏观的综合需要以一定数量的微观分析为前提（这个道理容易理解），同时意味着宏观综合的初步结果仍须进一步落实、转化于微观结构分析以取得定型（后一层关系似尚未有人论及）。

比如我们常说"汉魏风骨"或"盛唐气象"，这应该是前人在大量接触具体作品基础上对于汉魏之际和盛唐时期文学风貌的一种总体性概括，而且是得到历史承认的。然而，这样的概括是否已完成宏观研究的

使命了呢？怕未必。在接受这一概括的时候，我们大概都会有这样的体验：既惊叹于它的言简意赅，切中肯綮，而亦不免嫌它在提法上过于笼统，不好捉摸。确实如此！所谓"风骨"、"气象"云云，本来是审美意义上的抽象，在具体作品里是看不见也摸不到的。阅读作品，首先能见到的是字句；透过字句，可以感受其所表达的意象；总合这些意象，理清它们之间的关系，方能进而领略其中包含的意蕴（观念、情趣等）。至于"风骨"和"气象"，则更是深藏于作品"言——象——意"总体架构间的一种质素，跟语言、意象、意蕴三方面都有关系，但又不能归结为其中任何一方面。它是人们从总体上把握作品风貌特征后所作的综合概括，其高度抽象性是不足为奇的。待到人们从某一特定时期的文学创作中普遍发现这类质素，并拿来作为整个时代文学风貌的表述，形成"汉魏风骨"、"盛唐气象"的概念时，于是便走向了宏观的综合。这中间当然又要舍弃许多个别性特征，保留普遍性内涵，其抽象程度也就愈高了。

尽管如此，"风骨"、"气象"云云毕竟不是神秘莫测的东西，它既然从具体作品的语言、意象、意蕴诸方面概括出来，也就有可能借助于这些方面的剖析而得到说明，甚至有可能通过某种"言——象——意"的结构范型来加以显现。换言之，宏观研究要落到实处，就不能停留在"汉魏风骨"、"盛唐气象"这类抽象概念（或者再加上某些抽象的解说）之上，而要转入微观领域，凭藉大量的实证调查，潜心探究思想感情的表达、语言意象的选择、结构关系的组合、抒述方式的运用，以及众多因素是怎样结合为一个整体规范的，从而产生出"汉魏风骨"或"盛唐气象"的美学效果。只有这样做了，宏观的综合才算取得其自身明确的形态，而具备可以被检验的条件，宏观研究也才算真正达到了科学的水平。所以说，走向与微观的会通，是进一步发展、深化宏观研究的必由途径。

再从另一方面来看，微观研究是否也需要以追求宏观的视野为导向呢？答案应该是肯定的，尽管不同情况会有不同的要求。一般说来，就那些单纯从事于资料考订、文字训诂、版本校勘之类工作而言，由于工作目的在于弄清事实，追求宏观视野也许不那么迫切（并非绝对无

用)；而对于着重从审美思维的角度从事微观世界探索的人来说，引进宏观机制则难以回避。

且以前面谈到的诗歌意象分析为例。如上所述，一首诗是一个完整的意象系统，剖析诗歌作品从意象入手，是再好也不过的。我们诚然可以孤立地、就诗论诗地来谈论意象，看看这首诗选择了哪些意象，用什么样的词语来加以表现，又如何把它们组合起来以揭示诗歌的内在意蕴，这样的探讨大致不越出微观研究的范围。但是，如果我们不局限于这种一般性的解读，企图深入追究一下诗中意象生成的前因后果，那就不能不跨进新的领域。每一个意象的产生都有它的背景，或是诗人直接从现实生活中提炼出来，或是根据前人作品已有的意象予以改造、变换，但无论哪一种情况，都离不开社会生活、时代潮流、文学传统、审美心态等，总之是作品以外的世界的综合作用，我们把这类作用的总和称之为意象生成的文化氛围。要真正了解一个意象的渊源和影响，必须考察它的文化氛围。意象固然是诗歌作品的最小单元，文化氛围却是十分宏观的现象。从宏观的事物中孕育、结晶出微观的元素来，于是微观研究便也不能不导向宏观的视野。

这还只是就某个作品的意象来立论，实际上，文学史上的意象是互有联系、前后贯通的；意象及意象系统的发展演变过程，更离不开总体文化氛围的制约。比如说，马的意象在早期诗歌里常以天马、骏马、千里马的姿态出现，到中唐之后却逐渐转换成老马、病马、瘦马、驽马，当与时代精神的变迁有关。梅花的意象，唐以前多跟傲雪、迎春相辉映，宋以后始衍化出高人逸士的象喻，这也不能不溯源于现实世界的投影。单个意象如此，意象组合关系的演变亦复如此。从外延关系上看，古诗的意象组合，往往用一两个中心意象贯串全篇，点缀以若干辅助意象，形成较为疏散自然的线式结构；近体诗兴起，则以繁复意象的并置和叠加为其特色，中心意象的位置反倒不显眼甚至隐入幕后，形成密集、跳荡的点式结构；晚唐温、李的一部分诗篇，下而及于两宋婉约派词，更在密集意象的基础上加以时空错综，藉以展示诗人心理意识的流程，意象组合益形灵动多姿。再从内涵关系上看，唐以前的诗歌往往“意尽象中”，意与象的组合多为平面的结构；唐代诗人一力标榜“兴在象外”，

意象世界便有了层深的构造;宋人讲“理趣”而少讲“兴象”,这一层深结构的内涵又有新的变化。不同的意象组合方式,固然跟诗歌体式、语言等方面的变革密切相关,但亦不能割裂整个社会生活、思想潮流、审美情趣迁移和发展的影响。意象研究之不能脱离宏观的观照,或者说,它只有借助于这一飞跃,才能使自己超越琐屑、浅表的形式分析,从而获得巨大的历史深度,即此可见。

从上面的叙述可以得出结论:寻求宏观与微观的会通,这不是什么故作惊人之谈,而是学术进化的自然趋势,它反映着客观世界自身的内在联系和交互渗透。我们通常说,微观是基础,宏观是升华,固然不错,但并不全面。更准确的说法是,它们互为基础,互为补充提高,你中有我,我中有你,统一而不可分割,回环作势而往复交流。正像眼前这条河流,人们平时见到的只是流淌于河床的那个部分,却往往忽略它的水源来自天降的雨雪和山间的涧泉,也并未注意到从它的水流中时时分解出极微细的分子,散入太空,重新作云作雨。把这整个过程联系起来考虑,河流便不单是平铺于地面的一条水道,而是自天上到地下再返回天上的循环系列。文学史的构成亦复如此:从宏观的文化氛围,凝结为微观的意象,组合成作品,积聚为作家,衍申出思潮、流派、时代风格、民族传统,再融入总体文化氛围之中,同样呈现为由宏而微、由微而宏的大循环,历史的演进便是在这不断循环的过程中实现的。传统的研究方法是从这循环的系列里截取一两个层面(作家作品)加以推究,好比找水的人只考察河道而不顾及源流。当前宏观与微观研讨的分途并进,拓开了上下两头,而尚未达到全局的贯通。沿此方向继续前进,必然要求寻找、确立新的交会点,以进入历史的整体把握。这或许是下一阶段文学史研究工作中的热点所在,有待共同努力。当然,所谓整体把握,也并不是要面面俱到,包罗万象,那样的文学史是不可能写成的。学术研究贵在独创,尽可分头构撰思潮史、流派史、作家史、作品史、主题史、意象史乃至文化氛围史和历史哲学,各鸣其所善鸣,不拘一格。但不论从哪个角度去开掘,总不宜将自身封闭起来,要有历史的整体感,才能防止和减少片面性。

第二部
从文学史到文学史学

上编

文学史学的历史建构

第一章　中国文学史学史编写导言[1]

我主张编写一部中国文学史学史，作为对文学史研究的历史经验的总结。为此必须回答：什么是中国文学史学史？为什么要编写这样一部历史？以及，怎样来研究和编写这种历史？下面就围绕这一系列问题来展开说明。

文学史·文学史学·文学史学史

题名“中国文学史学史”，显系由“中国史学史”的称谓套用过来。不过“史学史”一语已为人们熟习，而“文学史学史”之名目尚显得很陌生，有必要稍加界说，这还得从“文学史”和“文学史学”的概念说起。

通常所谓的“文学史”有这样两重涵义：一是指文学自身的客观历史进程；二是指研究者主体对这一进程的理解和把握，亦即客观历史进程的主观反映，这便是以撰著形态出现的文学史。跟“文学史学史”关系密切的，应该是后一种，也就是我们常说的文学史研究或文学史学科。

“文学史学”一词，亦可有两种理解。有时即用以指文学史学科及其研究，于是同上面所说的“文学史”的第二层涵义相重合。不过眼下正在议论的关于创建中国文学史学的构想，则不限于早已成形的中国文学史学科，而是指以这门学科为对象，就它的实践和理论问题进行反思和总结。换句话说，它将是对文学史研究的再研究，本书取的便是这

---

① 本章内容原系作者所编《中国文学史学史》（三卷本，河北人民出版社2003年版）的总导言，收辑于此，略有删改。

个涵义。

作为文学史研究的研究，文学史学包括两大方面：一是对文学史研究的进程加以历史的梳理，这就是我们这里所说的文学史学史；二是对文学史学科的原理、方法作出理论的概括，可以称之为文学史学理论或文学史学原理。史学原理和史学史构成了文学史学的基本范围，它们都是建立在对文学史研究进行综合考察的基础上的。除此之外，也可以就个别史家或文学史著作加以评论，这就叫史学批评，不过史学批评的着眼点不是倾向于史，便是倾向于论，归根结底仍从属于史学史或史学原理。以上两大板块的划分自然极其粗略，进一步考虑，似可再细分为若干层面。比如就文学史研究的结构成分而言，有史料、史观、史纂之分；就其历史演进而言，有传统史学与近现代史学之分；再就其研究范围而言，有通史、断代史、分体史、专题史、民族史、地域史等区别；而若就其撰写角度和体例而言，又会有编年史、作家评传史、主题史、意象流变史、思潮史、流派史、传播史、接受史种种差异。对这些具体方面的研究，都可能构成史学史和史学原理下面的分支部类，目前还难以做全面设定。总之，文学史学是为总结文学史研究而创设的一门新型学科，关于它的构想当通过实践来给予充实和完善。

弄清了“文学史学”的概念，也就界定了“文学史学史”的质性，它是对文学史研究的历史进程所做的系统清理和总结。如上所述，作为一门学术的中国文学史是以中国文学的客观历史进程为研究对象的，其研究的成果便是各种形式的文学史撰著。但是，这一研究工作本身亦有其发展演变的过程，而这个过程又能成为另一门学科的研究对象，这便是中国文学史学史的由来。于此看来，中国文学史学史是建立在中国文学史这门学科的基础上的，它要对中国文学史学科的起源与发展、历史与现状、分期与分派、动因与动向等问题作出自己的考察、梳理、排比、阐说，实际上便成了中国文学史的学术研究史和学科发展史，这可以算是文学史学史的基本定性。

中国文学史学史同中国文学理论史、中国文学批评史、中国文学思想史、中国文学研究史等学科有一定的交叉关系。理论史、批评史研究历代有关中国文学的理论批评，思想史研究文学创作和理论批评中所

包含的文学思想，它们都有可能涉及文学史的观念和方法问题，这就进入了文学史学史的领域。至于文学研究史要求对中国文学研究状况作全面概括，则必然包括文学史的研究状况在内，于是文学史学史的内容便成了它的有机组成部分。但是这些学科都不能代替中国文学史学史的建构。且莫说理论史、批评史、思想史各有其特定的视角，并非以中国文学史的有关问题为瞩目对象，即使像文学研究史那样包罗广泛，而其中文学史的研究也只是一个局部，未必会成为其关注的焦点，更难以形成整体脉络。中国文学史学史则恰恰立足于文学史学科自身的历史进展，它要对这一进程的源流本末作出系统的归纳，就其方方面面加以独特的综合，这是任何别的学科所无法取代的。质言之，以历代有关文学史的研究（不限于理论形态）为其专门领域，以文学研究中的“史”的意识为其把握的核心，这可以说是中国文学史学史作为一门独立学科的个性所在，也便是文学史学史区别于文学理论史、批评史、思想史、研究史等相关学科的主要表征，当然不排斥它们之间的相互影响与相互渗透。

还需要说一说中国文学史学史和中国文学史学原理的关系。就某种意义而言，它们有着共同的出发点，即都是以中国文学史的研究实践作为自己的研究对象，力图在总结文学史经验的基础上建立自己的架构，并由此共同成为从原有中国文学史学科衍生出来的新学科，犹如一母孕育的双胎。但两者在性质上又很有差异。史学史作为中国文学史的学术史，侧重在历史进程的梳理；史学原理作为文学史本体方法论的探讨，着眼于理论原则的概括。前者属历史科学，后者属理论科学，其学科体系和研究方法并不相侔。比较而言，历史的梳理较贴近于文学史研究的实践，理论的概括更需要高度的抽象，所以又可以将编写中国文学史学史当作建构史学原理的准备，前者因亦构成向后者过渡的桥梁。据此，从中国文学史到中国文学史学史，再到中国文学史学原理，便形成了广义的文学史学科的层级结构，而史学史在这一学科集合群里的中介位置和承上启下的作用也就昭然若揭了。

建立中国文学史学史的可能性和必要性

文学史学史的性质既已明了,接下来的问题便是:建立中国文学史学史究竟有无可能和必要?

先说可能性的问题,也就是中国文学史学史成立的根据,这可以用三句话来概括,叫作:两千年的传统渊源,一百年的学科演进和晚近二十来年的创新与突破。

大家知道,作为一门独立学科的中国文学史发端于19世纪与20世纪之交,在这之前,不仅没有这门学科的完整形态,甚且连它的名称也未曾出现。但这不等于说以前就不存在文学史的研究。中国古代有历史悠久的文学传统,有大量作家和作品留传,相关资料分别收辑于历代总集、别集、史志、书目、诗话、笔记以及文人传记、年谱之中,是一笔积累丰厚的史料资源。历朝文人在其创作实践和批评活动中,为了借鉴传统的需要,都不免溯及文学流衍变化的过程,从而形成各种关于"源流正变"的看法,这就是他们的文学史观。而他们依据一定的观念,对当代或前朝的文学流变所做的评述,尽管散见于各类序跋、题词、传论、奏议乃至杂著、书信之中,实即当时的文学史纂,不过尚不具备完整的史纂形式罢了。正因为尚不具备完整的史纂形态,加以古人和今人在观念上的差异,所以我们认定作为独立学科的文学史彼时未告正式成立,但其间积聚的史料、建立的史观和已然出现的各种形式有关文学流变的评述,则仍属于文学史研究的范畴,今人撰写文学史专著也少不了倚仗这些成果。因此,决不能将这两千多年的传统渊源一笔勾销,要看到它们在文学史研究中的开创作用和至今仍然保持的现实意义,是我们今天建立中国文学史学史的必不可少的根基。

尽管如此,中国文学史形成为一门独立发展的学科,则要迟至19世纪与20世纪之交。最早的撰著,据已知材料,为日本古城贞吉1897年出版的《支那文学史》(1913年有中译本,由开智公司印行,题名《中国五千年文学史》),随后有笹川种郎1898年出版的《支那历朝文学史》(1903年即有中译本,由上海中西书局印行,题《历朝文学史》)、英

国翟理斯1901年出版于伦敦的《中国文学史》和德国顾路柏1902年出版于莱比锡的同名著作。以国人自己的编撰而言，窦警凡《历朝文学史》脱稿于1897年，至1906年始出版；林传甲《中国文学史》编于1904年京师大学堂设置中国文学史课程时，当年印成讲义，1907年正式出版；黄人《中国文学史》约编于1904年至1909年任教苏州东吴大学期间，亦作为教材由国学扶轮社陆续刊行，时间皆当19世纪末至20世纪初。从那时起至现今又一个世纪之交，短短一百年间，中国文学史学科不仅经历了从“无”到“有”、由“潜”至“显”的飞跃，还由单一性的科目迅速繁衍、生息为庞大、密集的学科群落，有了通史、断代史、分体史、专题史各形态的分化和古代史、近代史、现代史、当代史诸领域的拓展，无论在史料的自觉积累、观念的变化出新、研究方法的科学化、撰写体例的多样化以及向外来思想和其他学科的开放、吸取方面，均与前人有重大差异，其成绩的显著有目共睹。在这过程中，研究工作亦走过不少弯路，特别是因社会政治的变动而波及学术，造成大起大落、忽东忽西的局面，其惨痛的教训也值得深思。

改革开放以来，文学史的研究出现了空前未有的繁盛局面。据粗略统计，这期间出版的各类文学史著作不下一百余部，品种也特别繁多，不光有古代、近代、现代、当代的分野，而且有贯串近、现、当代的20世纪文学史，把握由传统向现代转化的近四百年文学思潮史，以及会通古今的中国文学通史。此外，断代如先秦、两汉、魏晋、南北朝、唐、宋、辽金、元、明、清，分体如诗、词、曲、赋、散文、骈文、小说、戏剧，民族如蒙、藏、侗、羌，地域如上海、福建、东北、湖南，思潮如古文运动、“诗界革命”、浪漫主义、现代主义，流派如江西诗派、桐城文派、学衡派、现代评论派，专题如山水诗、边塞诗、市民文学、女性文学，乃至各种主题史、意象流变史、文人心态史、传播接受史、中外交流史、文学与其他学术文化关系史等，皆有专门性著述问世，称得上琳琅满目。其研究视角也从单一的社会学、政治学立场转向文化心理、审美形态、逻辑结构与历史机制的多向开掘和相互补充，并有神话学批评、语言学批评、原型批评、意象批评、范式批评、文体批评、心理分析、结构分析、计量分析、系统分析等多种方法的倡导与试验，加以史料的系统收辑和撰著体例的推陈

出新，整个研究工作呈现出一派勃勃的生机。及时地总结这些新的经验，促使现有的大好形势更健康地向前发展，是所有文学史工作者的共同心愿。

以上简略地说明了中国文学史学史成立的根据（可能性），同时也触及到建立这门新学科的意义（必要性）。历史的经验可以被总结，也更值得总结。面对眼下正在经历的世纪交替，处处都可以听到有关“百年反思”的议论，所谓“百年反思”，不就意味着对已经逝去的这整个世纪来一个历史性的总结吗？中国文学史学史肩负的任务正是要在文学史研究领域进行这样的总结，不过不限于从当前回溯百年，还要从百年上溯往古，其反思的幅度更大大超越了这个世纪。当然，反思自身不是目的，目的是要开辟未来。通过反思，人们对已经走过的路有了比较清醒的认识，对正反两面的经验有了比较正确的把握，对正在趋向的目标有了自觉的追求，其将要从事的实践便会进行得更积极、更稳妥、也更有效。

其实，这样的一种反思在文学史研究领域业已开始，它是以理论探讨的形式出现的，且历经了几度起伏。早在 1983 年间，《光明日报》曾就文学史编写问题发起讨论，组织过几版专栏，实即这场“世纪末反思”的肇端，惜未引起学界足够的重视，规模和影响都比较有限。80 年代中叶，中国文学史的宏观研究得到倡扬，并产生了较大的社会反响，它是针对一段时期以来古典文学研究多局限于作家作品层面的事象罗列，缺少宏观整体性的把握和内在逻辑性的揭示而提出的，在研讨中引发了一系列的理论思考，从而导向文学史观念与方法的探究。这场争鸣兴起于八九十年代之交，断断续续地延伸了好几年，有过四五次专题性集会与报道，其中涉及文学史的性质、任务、内涵、方法、结构、形态各方面，诸如文学史的客观性与主观性、历史性与当代性，其构成方式中的人本与文本、道德与审美，以及其发展过程中的他律与自律、逻辑与随机等问题，无不关系到文学史学的理论建构。于是，至 90 年代中期，创立中国文学史学的建言便正式提上议事日程，它表明自“拨乱反正”以来的历史性反思终于找到了一个具体落脚点，也预示着中国文学史的研究将有可能迈开新的步伐。

据此而言，当前关于文学史学的企望决非出自一时的心血来潮，倒是有较长时间的酝酿和准备过程。它起于改革开放形势下对历史清理和反思的需要，中经一系列理论探讨的催化与推动，最终到了呼之欲出的成熟境地。在这里，历史的反思是它的起点，理论的建设则是它的终局，这也是为什么我们将编写中国文学史学史视为过渡到史学原理的中介的缘由。不过两者并不能截然分开，建构史学原理固然要以总结历史经验为基础，而历史的反思仍离不开理论的指导。史学史和史学原理作为文学史学的两大部类，是在同一个时代精神的鼓动下得以诞生和成长的。

中国文学史学史的有机建构

现在可以进而讨论怎样来研究和编写中国文学史学史。这里要谈的不是一些操作技术上的问题，而是重在如何把握文学史学史的内在结构，亦即其各个构成部分之间的组合关系，这是建立一门学科的知识系统的先决条件。在这个问题上，又有两个方面需要顾及：一是横向的关系，即文学史学史这门学科由哪些层面合成；二是纵向的关系，即文学史学的历史发展该如何分期分段。一纵一横，一经一纬，两条线索贯串起文学史学史的内在结构，共同交织成它的学科体系。这是学科赖以建立的支撑点，也是我们研究和解析这门学科的切入点。本节先讨论其横向关系，姑且称之为文学史学史的有机建构。

中国文学史学史是由哪些方面内容组合而成的呢？前曾述及，文学史的撰写离不开史料、史观、史纂三个方面。依据一定的史料，运用一定的史观，整合并落实为某种史纂的形式，这就有了文学史的著述；而要考察和评价一部文学史，也越不出对其中史料、史观和史纂的分析批评。扩大开来看，要对一个时期文学史研究的总貌作出判断，必须全面把握这个时期文学史学在史料积累、史观创新以及史纂编结上所达到的程度；而若要对整个文学史学科的历史进程加以概括，则又需要从史料的拓展、史观的演进和史纂体例的沿革因创等方面加以系统的追踪和梳理。于此看来，一部中国文学史学史实际上是由史料史、史观史

和史纂史三个层面有机合成的，三者的分流并驰和交相为用，奠立了文学史学史的基本架构。

那么，三者各自的内涵与相互间的关系，应作如何理解呢？首先，史料史，指的是文学史料变化积累的过程，特别是它的不断得到丰富和拓展的趋向，这是整个文学史学史赖以发展的基础。文学史作为历史科学，不能没有史实的依据；史料愈充足，史实愈精密，文学史的撰写便愈能得心应手，精确而全面。所以我们考察文学史学科的成长，必须以史料的拓展为重要尺度。需要说明的是，文学史料的变化积累不只有拓展一种趋向，也还有订正、辨伪即清除废料的方面，“拓”与“收”是同时并举的。但从总体上看，史料的积累日趋丰富，“拓”应该是基本倾向，史料史毕竟要以拓展为其主线。

文学史料的拓展又有多种形态。其一是由当代文学资料转化为文学史料。任何时代的现实的文学活动其实都是历史的延伸，它和文学史的进程是一脉相承的。但处在现时代环境下的人们并不把它当作历史，即使留存各种资料，也很少从“史”的角度来观照、整理，往往要等资料积聚到相当程度，时间上也形成一定的跨度，当下这一页已然填满和即将翻过，这些资料才会被人从眼前的记忆中撤除下来，整理并串合到历史进程中去加以有系统的阐释。中国历朝以至近、现、当代文学资料都经历过这样一个由现实向历史转化的过程，这可以说是史料拓展的最普遍的形态。

其次是文学史新分支的成立，也会带来史料范围的扩大。比如说，在我国传统的文学观念中，小说、戏曲、说唱、谣谚等俗文学或民间文学长时期以来“不登大雅之堂”，即不被认可为文学创作，有关资料也往往不作为文学史料来收集和珍藏，只是在这些文学样式发展到一定的高度，它们的生命力的焕发受到一部分文人雅士的关注和赏爱，文学史家开始将它们纳入自己的视野时，新的史料学分支才有可能建立起来。同样道理，今天的文学史研究中提出了主题史、意象史、心态史、范式史、传播史、接受史、民族关系史、中外交流史诸种新概念，也必然会带来文学史视野的展开和文学史料学的拓新。

第三种形态是非文学史料向文学史料转变，可以举“红学”的演进

作为典型例子。在“旧红学”阶段,索隐派风行一时,《红楼梦》的作者曹雪芹则鲜为人知,他的生平和家世也得不到文学史家的垂顾。“五四”以后“新红学”起来,考定曹氏为《红楼梦》的撰人,断言小说所写的故事里有作者自身经历的影子,于是其生平事迹、亲朋交游、家世渊源乃至旧居遗物,一一被勤心发掘勾稽,都进入了文学史料的行列,《红楼梦》的研究便也出现了崭新的局面。在这过程之中,原来被视为小说底本的材料,如顺治帝与董鄂妃的情事、纳兰的家世等,则被剔出“红学”研究的范围,说明文学史料的拓展与清除确实是并存的。

还有一种情况,便是失落或遗忘了的史料的重新发现。20 世纪初甲骨文的出土和敦煌文献的重见天日,提供大量新发现的文学史料,有力地推动了文学史的建设,是人所共知的。至于那种有意识的“遗忘”,造成某些方面的史料长期湮没不彰,待到机运转换再加发掘并认可,这在文学史研究的进程中亦非罕见。总之,文学史学史要把史料的拓展过程和演变规律作为总结学科发展史的一项重要课题,自是义不容辞。

如果说,史料的拓展构成文学史学发展的基础,那么,史观的演进则对它起着主导作用。文学史研究不仅要凭借史料,亦须立足于某种观点,因为历史从来就不是什么纯客观的写照,而是同观照着它的主体紧密相联系的,在不同历史观念的烛照之下,史料的组合会呈现出不同的结构与风貌。比如说,同样是中国文学的历史进程,在传统文学史家心目中多显现为一正一变、一盛一衰的交替循环,到“五四”以后新史家眼光里却隐隐现现地看出一条向前行进的线索来,马克思主义者又把它分解为两个阶级、两条道路的斗争,至于时下用辩证论、系统论、信息论、突变论以及结构主义、形式主义、接受美学、原型批评等各种新的观念加以阐释,更将汇聚成五光十色、奇姿异彩的景观。历史永远是当代人的历史,文学史不能不一再重写,原因即在于此。故而我们讨论文学史学的进展,亦不可光着眼于史料的拓展,更须注意其整合史料、建构历史的思想方法和理论范式的演变,也就是文学史观的演变。从某种意义上讲,这个演变较之于文学史料的拓展,更足以标示文学史学的总体取向。刚才讲的从循环论到进化论,到阶级论,再到当前多元化文

学史观的演进，不正体现出中国文学史学自身性质的转换，提示了这门学科由传统向近现代过渡的轨迹吗？

史观的演变既然在文学史学的建构上占据主导位置，它和史料的拓展便不能不交互影响，后者为前者提供材料的依据，前者反过来对后者起着引导和规范的作用。我们看到，正是中国古代文学传统的相对稳定，为循环论文学史观的产生奠定基础，而循环论模式的确立，又使文学现象间正变盛衰交替的秩序得以巩固。同理，中国近世文学的新变和“五四”以后新旧文学的尖锐对立，给予进化论乃至阶级论文学史观的出台以有力支持，而在这种新的历史观念支配下，原有史料中的文学进化和阶级对立的迹象则被逐一发掘出来甚或予以放大。延及前段所举小说、戏曲等俗文学史的开拓和新旧“红学”的嬗递，其实也都有一个由史料发现引起史观转换，再由史观变革回过头来推动史料拓展的过程，史观史与史料史这两个层面总是这样相互渗透又相互推移的。

史料与史观构成文学史研究的两极，史纂则是它们的结合点与中介；换句话说，一定的文学史观念和一定的文学史材料，正是通过某种历史编纂形式而联结在一起，成为具体的文学史著述的。这一史纂形式也有它自身历史演化的过程，包括其体制从不独立到独立，从不完形到完形；包括其格局范围的分化与组合，如既有通史，也有断代史、分体史、区域史、民族史和各种专题史；亦包括其撰写体例的多样化，如发展出编年体、传记体、类别体、流派体、纪事本末体以及其他各种及综合性体例。对文学史纂的历史进程进行溯源别流，也属于中国文学史学史建构的题中应有之义。

还要看到，史纂既然是联结史观与史料的中介，便不能不反映两者之间的关系，且必然要受双方的制约。比如说，20 世纪初期以“中国文学史”命名的著作，一般只限于古代文学史的范围，即使偶尔涉及近世文学变迁的内容，大多仅附在古代文学史的末尾，并不作为独立的时期划分出来，这显然跟近代文学史料尚处于初步积累的阶段，没有形成单独的史料学分支有关。尔后，随着这方面史料的渐趋丰厚和整理工作的逐步加强，近现代文学的研究也逐渐由附庸而蔚为大国，不单形成独立的题目，还有了专门的著述，标志着文学史新分支学科的建立。这应该

是史料制约史纂的明证。自另一方面而言,文学史观点的演变亦给予史纂编结以重要影响。例如我国传统文学史学一向以诗文论评为大宗,戏曲、小说的研究相对薄弱,跟古代史家观念里崇雅贬俗的偏见分不开。但20世纪以来,率先问世的分体文学史撰著恰恰是积累较新的戏曲史和小说史,诗、词、文、赋各传统体式的史纂居后,自然又是文学观念变革、民俗文学受到重视的结果。此外,像妇女文学史、劳动文艺史、抗战文学史在二三十年代相继出现,亦明显打上民族民主革命形势下社会思潮变迁的烙印;至于各民族文学史乃至区域文学史在晚近的兴起,更是改革浪潮下民族和地区经济文化发展在文学观念和文学史编纂上的投影。因此,我们的研究不能局限在就史纂谈史纂,应当力求透过史纂形式的演变,来全面把握史料史、史观史和史纂史三者的相互关系及其演进线索。

必须指出,上述文学史学三个层面之间的内在联系,同时也体现了这门学科与其他方面的关联。所谓文学史料无非是历代文学创作、传播与接受活动的遗留印记,文学史观与各种文学观、历史观、哲学观、美学观息息相通,文学史纂的体例、方法、文风也经常要受时代学术风气的制约,而这一切又都离不开特定社会环境与文化思潮的土壤和氛围。所以,把握文学史学史的内在的有机建构,便同时意味着关注其复杂的外在联系,这是我们面对任何一个这样的开放系统从事研究时所不可忽略的。

中国文学史学史的发展脉络(上)

作为学科体系的中国文学史学史,其横向组合为史料史、史观史、史纂史的有机建构,其纵向组合便是它的整体发展脉络。表面看来,前者属逻辑关系,后者属历史关系,但实际上,逻辑的联系只有在历史的运动中才得以实现,而历史的运动也仍然包含内在的逻辑。故而我们在把握中国文学史学史的发展脉络时,必须遵循历史与逻辑相统一的原则,力求通过历史事象的梳理以揭示其自身的逻辑联系,使得中国文学史这门学科成长和演变的内在秩序能充分显露出来。

按照上述原则,我们考虑将整个文学史学史的流程划分为时间跨度上很不均匀的两个段落,即两千多年的传统渊源和近一个世纪的学科发展,其界标便在于中国文学史学科形态的成立。在这之前,中国文学史的研究尚未形成自己明确的专业范围,因而也不具备完整的学科形态;在这之后,学科体制及知识系统得以建立,并有了自身独立的演化轨迹。前者可称作传统文学史学,它是中国文学史研究的前学科时期;后者则为现代意义上的文学史学,是中国文学史作为独立学科发展的时期。由前学科向独立学科的演进,便构成中国文学史学史的基本脉络。不过这个提法有可能造成误解,即以为两千多年的传统史学仅是中国文学史研究的“史前期”,对这门学科的成长无足轻重,甚至可略而不计,这就大谬而不然了。称之为“前学科”,只是意谓它还不具备成熟的学科形态,并不应导致否认其丰富的学术内涵,更不能由此抹煞其重要的历史地位。考虑到这层因素,我们或许可以换个提法,将传统文学史学叫作“潜学科”,而将20世纪的文学史研究称为“显学科”。当前自然科学研究中有所谓“潜科学”一说,特指那些暂时还不具备成熟的科学形态,却有向科学形态转化潜能的研究。套用这个称谓,将具有丰富历史积累却尚未形成完整学科的传统文学史学定性为“潜学科”,应该是说得过去的;而由潜在性相向显在学科形态的升华,遂成了文学史学由传统进入现代的标志。

为什么有两千多年历史的传统文学史学会长期停留在潜学科状态里呢?原因众多,而首要的一点,因为古人心目中并没有今天所谓的“纯文学”概念,也就不会有现代意义上的“文学史”观念。古代所讲的“文”,包括文采、文化、文字、文章等多方面涵义,比较接近今人所谓文学作品的是“文章”一义,但那是指成篇章的文字,并不专指文学作品。“文章”里也包括诗、词、歌、赋之类纯文学样式,却又把它们同论、赞、启、奏等说理性乃至应用性文字并列一起,不再给予特定的概括,于是文学与非文学的界限便显得模糊不清起来。加以古代文人雅士崇雅贬俗的心态作怪,往往将后起的通俗小说以及一部分戏曲作品排除在文章之外,这样一来,“文章”就更不能代替今人眼里的“文学”了。正因为如此,显示文章流衍变化观念的“文章流别”一说,自亦不能等同于

今天的“文学史”。“文章流别”里包含了许多文学史的现象，而又同非文学文章体类的流变混杂在一起，且由于此说是从文章学的角度立论，更注重在文体分类和各种体类、体式的演变上，和今天的文学史研究视角亦有差异。这大概就是古代虽有悠久的文学史研究传统，却始终未能产生专门的文学史学科形态的主要原因。除此以外，古代社会盛行的复古思想容易导致人们将历史的典范与现实的追求混为一谈，于是文学史与文学批评、文学理论经常结合在一起。古人的思维重直观、重经验，多作印象式点评，少有系统的论述与逻辑严明的论证，也不利于现代意义上的文学史形态的展开。由此看来，文学史学上的传统与现代的区分似不能单纯着眼于“文学史”名目的有无及其学科专业是否确立，更要注意到因古今文学观念、文学体制的不同而造成文学史内涵与外延上的歧异，和因古今历史、哲学观念的不同而产生文学史范式的对立，乃至因古今思维方式的不同而出现研究方法、论述方法与纂写体例上的差别，这些才是从深层次上制约着其学科或前学科形态的质的规定性之所在。

传统与现代两大块的划分，界定了文学史学中的最基本的轮廓，但不免粗略。为此，还需要从各块内部再区划出若干个较小的段落，以期更具体地展示这门学科由胚胎、完形以至成长、壮大的历史逻辑性。由于传统文学史学阶段独立的学科形态尚未形成，我们不能不主要参照文学史观的演进来把握其发展线索，兼顾史料的拓展和史纂形式的变化。到20世纪中国文学史学科正式成立，学科整体的演化轨迹便成为我们注目的中心，然亦不能忽视文学史观在其中的主导地位。

先来看一看传统文学史学的历史进程。在本书古代卷里，我们以王朝为界标，将这段历史区分为六个段落，即：一、先秦两汉，为传统文学史学的萌生期；二、魏晋南北朝，为它的演进期；三、隋唐五代，是它由演进走向初步综合的时期；四、宋金元，作为它的转型期；五、明代，是它转型后的进一步拓展期；六、清代，为它的总结期，同时也是它经由蜕变而趋于终结的时期。六个阶段其实又可以归并为两个周期：从先秦两汉的发轫，经魏晋南北朝的演进，到隋唐五代的初步综合，是为第一周期；再从宋金元的转型，明代的进一步演变，以至清人的总结（蜕变），

则为第二周期。两个周期和六个段落的界分，大体勾画出传统文学史学上下两千年间的运行路径，当然其间会有种种交叉互渗。关于这六个阶段的情况进展，古代卷绪论部分将有总体性叙说，不必重复。在这里，拟就传统文学史学进程中的四个关节点稍加提挈，便于扼要地掌握这段历史。

首先是传统文学史学的生成，它同古代文学流变中“史”的意识的确立分不开。大致说来，先秦时期由于文学传统的积累刚开始，流变现象不显著，“史”的意识亦不明朗，只是在有关乐论和辞说中稍稍涉及一点古今雅俗的区别问题，算是给文学史观的发生种下了胚芽。到两汉，诗歌、散文、辞赋的创作都有了一定的规模，文学现象的流衍变化开始进入人们的视野，于是出现了“风雅正变”、“诗赋源流”、“文学古今”诸说，表明“史”的意识已经在各个具体的文学领域分别生成。再到六朝，“文章流别”之说提出，各类文章的源流正变便有了一个总体性的概括。可见文学史观念的生成也有一个发展的过程，既是“史”的意识由隐而显，由局部而全局的升华、拓展，而亦是其范围由泛文化史观向文学史观的演进。文章流别论的产生，标志着这一进程的告成。与此相适应，原始的文学史料学也在经传、史志、诸子以及最早的文学总集与书目文献中渐见滥觞，传统文学史学粗具雏形。然而，这里所说的“文学”，尚非现代意义上的文学，它是美文与实用性文章的总汇（或可称之为“杂文学”），甚至往往同一般学术文化的内涵相搅和，这又是传统文学史学不同于现代文学史学科的一个重要表征。

其次要看传统文学史学的演进。从观念层面上讲，这是围绕着文学史上的“源流正变”这一核心问题而展开的。在两汉，就有“风雅正变”的区划和“文学古今”的辨析；至魏晋，正式展现为崇古与尚今两种趋向的对立；经南北朝，更演化为复古、新变、通变三大派别的论争；而终于在唐人对六朝文学新变的反思和自身新的创作实践（唐代“诗文复古”）的基础上得到整合，形成“以复古为通变”的文学发展路线，并相应地构成以“正—变—复”为基本环节的文学史演进模式，给予传统文学史学固有的“源流正变”观及其内在的循环论思维方式以较完整的表达形态。唐人的这一初步总结，不仅直接规范了北宋“诗文复

古”，还影响到以后明清各代的“诗文复古”，使得“以复古为通变”成为中国古代文学史运行的最典型的范式。在这期间，由于文学自觉意识的抬头和学术分科趋势的发展，文学史料的积累走向专门化，多种史纂形式陆续产生，文学批评中的“原始表末”、“溯源及流”等历史研究方法明确建立，均反映出这个阶段文学史建设上的巨大进步。

接下来谈一谈传统文学史学的转型，这主要指传统“源流正变”观的内涵由前期着眼于“质文代变”转向后期的考究“诗体正变”。“质文代变”说流行于六朝至隋唐间（两汉已有肇端，北宋仍承余波），它把古今文学的流变视为由“质胜”（重内容）向“文胜”（重形式）的推移过程，而黜“文”返“质”就成了“诗文复古”所要追求的目标。“诗体正变”说则起源于宋，大盛于明清，它注重从文学体貌的变迁上来辨析古今异同，从而将学习、摹拟古人的风貌当作从事创作的不二法门。由“质文代变”说向“诗体正变”说的转换，意味着人们对文学的关注点有了变化，从政教功能的强调转向了艺术品位的讲求，但“伸正诎变”的思路并没有改变，也就未能越出“源流正变”的固有框架，只能算作传统文学史学内部的转型。在转型过程中，中唐以至北宋的复古思潮，特别是伴随这一思潮而兴起的“道统”和“文统”之说，起了重要的中介作用；唐宋以来风行的诗文“体派”论和“宗派”论，亦为“诗体正变”观的建立提供了助力。此外，像宋以后因雕版印刷的普及而推动文献整理工作的全面展开，由“诗体正变”观念的应用而促成“辨源别流”方法的日趋精密，以及在都市经济与文化生活繁荣背景下小说、戏曲等俗文学样式的蓬勃发展并开始受人注目，亦皆构成转型期的独特景观，须加留意。

最后一个关节点乃是传统文学史学的蜕变，也就是由传统史学向近现代史学的逐渐演化与过渡。在这个问题上，有必要多说两句，因为长期以来存在着一种偏见，认为近现代意义上的文学史学科完全是从国外移植过来，与传统史学没有任何直接渊源，不能不稍加辩白。诚然，现有的学科体制和名目确系仿照国外成规而设置（林传甲所编《中国文学史》即声称仿日本笹川种郎书意），作为这一学科基础理论观念的“纯文学”观和“进化论”思想也是从西方引进的，所以近现代文学史

学与传统史学之间的确显现出很大差异，由传统至现代构成了一个飞跃。但这不应该导致割断它们之间的内在关联，尤其不能抹煞传统文学史学进程中所孕育并经历着的自身蜕变。造成这一蜕变的因素很多，给予决定性影响的，则是宋元以后俗文学的崛起。我们说过，在古代崇雅贬俗心态的支配下，小说、戏曲之类俗文学是不登大雅之堂的，文人偶有染指，也不会以之与传世的文章等而视之。这种情况后来逐渐起了变化。宋元之际的文人笔记里已有不少有关小说、戏曲创作和表演活动的记载，明清两代文士更大力搜辑、出版这方面的资料，俗文学样式广泛进入史家的视野，遂使传统"文章"的内涵发生了一定程度的变异，渐有向"纯文学"靠拢的趋向。延而及于晚清，一方面由于译介小说的风行，另一方面又因政治改革的需要，小说、戏曲之类俗文学的身价大大提高，小说甚至被誉为"实文学之最上乘"[①]。在这样情势下，现代意义上的"文学"观念得到突出，用"文学史"来取代传统的"文章流别"，便成了势之必行。俗文学的蓬勃发展，还冲击、打破了传统文学史学"源流正变"观念的一统天下。早在金元之交，便不断有人将唐诗、宋词、元曲相提并论，并据以作出"一代之兴，必有一代之绝艺足称于后世者"[②]之判断。这个说法流衍于后世，遂有"体以代变"[③]、"法不相沿"[④]、"各求其至"[⑤]诸种议论，到清中叶焦循更推演出以"一代有一代之所胜"[⑥]为标目的一整套系统论述文学流变的见解。这种"文体代胜"的主张，以变化出新为宗旨，同传统史学的"伸正诎变"大异其趣，因而跳出了其循环论的思维套式。而从主变化过渡到近世史学的主进化，亦仅一步之遥而已，我们知道，这个过渡是由王国维"一代有一代之文学"[⑦]命题的提出而完成的。

除俗文学的崛起推动文学和文学史观念的变革外，明清两代在史

---

① 楚卿(狄葆贤)《论文学上小说之位置》，载《新小说》第1卷(1903年)第7期。
② 孔齐《至正直记》卷三引虞集语，见《四库全书存目丛书·子部·小说家类》。
③ 胡应麟《诗薮》内编卷一，中华书局1959年版。
④ 袁宏道《序小修诗》，钟伯敬增定本《袁中郎全集》卷一。
⑤ 屠隆《论诗文》，明万历本《鸿苞》卷十七。
⑥ 焦循《易馀籥录》卷十五，《木犀轩丛书》本。
⑦ 王国维《宋元戏曲史自序》，《宋元戏曲史》第1页，上海古籍出版社1998年版。

料积累与史纂形式的演变上也做了不少准备。受复古思潮的影响，明清学者对传统诗文的大规模结集和精心订补，其成绩是有目共睹的；他们还对各类俗文学作品加以收辑、整理，这些都为近现代文学史学科的成立打下了基础。在"诗体正变"观念的指导下，明人致力于各体文学源流正变的辨析，功夫下得细，范围拓得宽，逐渐趋向系统的考察和全面的概括，一些专著开始具备了文学史的规模。清人承接明人的路向，而在重实学的时代风气笼罩下，加强了考证的功力和逻辑的成分。晚清西学的译介更促成史纂文体向析理精密、表述完整的方向发展。到世纪之初的教育改革，废八股，兴学校，带来专业设置与教材教法的重大变化，中国文学史这门学科连同其讲义著述的形态，便乘机破土而出。从上面的叙述可以看出，由传统文学史学到近现代文学史学科的建立，确有一个漫长的演化过程，各种社会条件（包括外来学术思想的影响）参与了这场变革，而传统史学自身的蜕变仍为其内在动因。研究文学史学史的总体进程，是不能割弃它的传统基因的。

中国文学史学史的发展脉络（下）

尽管如此，现代意义上的文学史学科的诞生，毕竟是一件划时代的大事，它开启了中国文学史研究的新行程。对这一百年来学科发展的脉络，又该怎样来把握呢？依据我们的考察，可以粗分为四个段落，即学科的草创期、成长期、转变期和更新期。让我们依次作一点回顾。

大致说来，20 世纪的前四分之一时段，是作为独立学科的中国文学史学的草创时期，也是传统文学史学向近现代历史科学过渡的阶段。在这个阶段里，文学史的名称已经成立，文学史的课程已有开设，中国文学史的教材和专著亦已出版，一门新的学科正式宣告成立。它不同于传统的文学史学，在于它有独立的学科意识和完整、系统的编纂形式，从而能将史料、史观、史纂三个层面更有机、更圆满地结合起来，这是以往的文学史研究所难能具备的。但是新的学科在草创阶段仍带有明显的因袭传统的痕迹。以最早问世的林传甲《中国文学史》而言，不仅历史观是传统的，所叙述的内容包括群经、诸子、史传、词章以及文

学、音韵、训诂诸方面,独独没有小说、戏曲之类文学样式,可见依然是士大夫心目中的杂文学乃至泛文学体制,同现代人对文学的理解相距甚远。这样的例子在早期文学史著作中并非罕见,后来陆续增添了诗文以外的文学品种,而杂文学乃至泛文学的格局还维持了相当一段时间。与此相适应,文学进化的观念虽已传播,而源流正变的辨析亦属常见,传统与出新在这里也呈现出二重变奏的过渡痕迹。

从20年代中叶至40年代末,是文学史学科的成长期,也是现代文学史学建设中的一个高潮。大约在1923至1925年间,一部分史家如凌独见、胡怀琛、谭正璧等就开始对杂文学的体制展开清算,并由新的纯文学观念出发界定了中国文学史应有的内涵与外延,从此成为人们的共识。在这同时,进化论的史学观念亦已深入人心,经多方面的鼓吹和应用,发展为本阶段文学史研究的主导范式。观念的全面更新,带来视野的开拓和思想的活跃,不仅前一阶段有所萌芽的断代文学史、分体文学史和某些专题性研究得到推广,还开辟出诸如白话文学史、音乐文学史、俗文学史、民间文学史、妇女文学史、宗教文学史、劳动文艺史、战争文学史以及中国文学批评史和中外文学交流史这样一些崭新的领域,大大丰富了人们对民族文学传统的认识,反过来为文学通史的编纂打下更坚实的基础。文学史研究的实践又推动了理论的建树,30年代前后掀起有关文学史方法论的探讨,一些新的思想命题如"白话文学正宗"论、"民间文学本源"论、"外来文化促变"论多创立于这期间,国外文学史家如泰纳、勃兰兑斯、郎松等人的理论观点得到译介和引用。另外,中国近代文学和"五四"以后新文学运动的史料开始有意识地搜辑和整理,史的概括也已着手进行,这些共同组成新兴文学史学科群体的繁盛局面。当然,片面地宣扬"纯文学"和一味倚重"进化论",亦不免会限制人们的文学视野,束缚人们的历史眼光,进而造成形而上学的线性思维方式,给整个20世纪文学史学研究带来了不良的影响。

50年代至70年代,是文学史学科的转变期,它构成了现代文学史学进程中的一个特殊的转折点。50年代以后的总形势是马克思主义成为各门学科的指导思想,而运用马克思主义的阶级观点和阶级分析方法于文学史研究,导致着重从政治斗争着眼来观察文学现象,它有助

于揭示文学流变与社会经济、政治变动的内在联系,重视文学传统中人民性与现实主义精神的发扬,但若加以狭隘的理解和直线式推导,也会引向两极对立的思维模式,将复杂的文学运动变化过程简单化。建国以来的文学史工作,便是在这一矛盾的态度中曲折前进的。一方面,社会的安定、政府的支持、文化的积累,促使中国文学史的教学与研究得以广泛开展,包括史料整理、史籍出版、教材与专著编写乃至研究的分工与组合,都走上有计划运行的轨道,理论观念上也纠正了庸俗进化论者偏重形式演化、不问政治倾向的偏颇。另一方面,那种一正一反、两极对立的思维模式不仅一以贯之,甚至愈演愈烈,终至用“儒法斗争”来贯串整个文学进程,完全脱离了中国文学史的实际,其所产生的束缚视野、任情扬抑的弊害也是极其严重的。这期间文学史学发展的又一特点,是大力从事现代文学史的学科建设。在各大专院校设立的有关专业课程和先后出版的大批研究论著中,“五四”以来的新文学运动得到了系统的清理和阐说,革命文学的传统获得充分的发扬,而由于现代文坛上新旧对立的尖锐和党派斗争的激烈,这方面的论述便也巩固和加强了两极对立的思维模式,并将这一定势延伸到建国以后文学思潮的批评和总结上去。

从70年代末开始,进入文学史学科创新期,文学史的研究出现了又一个高潮。新时期文学史工作的“拨乱反正”,是从打破僵化的两极对立模式入手的,它力图恢复科学论断的实事求是传统,把理论概括建筑在足够的实证材料的基础上。因此,文学史料学的建设受到普遍重视,方方面面都有显著的推进,在文学史学的演进中可说是空前的。随着史料的全面拓展,文学史研究的领域得到新的开拓,视角也不断更新,诸如政治、经济、学术、宗教、音乐、绘画、民俗、心理等因素与文学发展的关系,以及文学自身在主题、意象、结构范式、文体、风格、思潮、流派等方面的流变,都有了专门性的论述,分体史、断代史、专题史充分发达,当代文学史成立、现代文学史重构、近代文学史复兴,区域文学、台港文学、少数民族文学和中外比较文学史兴起,文学通史建构,加以海峡两岸的学术交流和域外史学的输入与借鉴,文学史学科的推陈出新十分引人注目。与此同时,理论探讨也日趋活跃,不光停留在具体问题

的争鸣上,还提升为文学史学一般原理原则的探究,如中国文学的民族特点、文学史的运行轨迹、文学发展的动因和动向、文学演化的形态与逻辑,以及文学史研究的目的与任务、学科的内在体性和层次结构等,均有所涉及并展开讨论,各种理论学说如社会学、文化学、心理学、语言学、结构批评、范式批评、原型批评、意象批评乃至系统论、控制论、信息论等,亦尝试应用于文学史研究,给文学史学的建设带来了多元互补、分流并进的欣欣向荣气象。总的说来,这一创新的趋势还处在起步阶段,无论实践形态或理论总结均不成熟,也不免有种种偏差,而其前景则无疑是广阔的。

追踪文学史学由传统向现代演化的过程,我们可以清楚地看出这门学科自"潜"而"显"、自"小"而"大"、自单一而多样、自幼稚而渐趋成熟的发展轨迹,这也就是中国文学史学史的内在逻辑。把握这一逻辑,不单为了回顾历史,更其重要的是面对现实,开创未来。当前文学史研究的现状是从历史演变而来的,今后文学史学的新局面要由眼下的努力去开创,因此,回顾和反思它所走过的路程,包括其间的种种经验教训,都应该成为今天从事这门学科建设并为它创造美好未来的出发点。如果割断了历史,只看到循环论史观为进化论所取代,进化论史观为阶级论所取代,而当前多元互补、分流并进的趋势又扬弃了单一、片面的两极对立模式,那我们在理论路线上就会无所适从,我们将两手空空地进入21世纪,这对文学史学的建构是非常不利的。而若我们不鄙弃向历史学习,能够细心地考察文学史学演进中诸种内部关系与外部关系的交互作用,实事求是地估量各种理论观念、史料工作和史纂形式的历史成因及其利弊得失,认真地探索与总结其发展规律,我们就有可能获得不少宝贵的经验与教益,就会在理论和实践上得到武装,从而更自信也更有准备地迎接未来。这也便是编写中国文学史学史用意之所在吧。

第二章 “返本可以开新”

——传统文学史学之一瞥①

传统文学史学的界定

中国文学史学有一个由传统至现代的发展过程。这里讨论的对象为传统文学史学，其时间范围大致从先秦一直延续到清末。20 世纪初，作为一门独立学科的中国文学史的设定及有关专著的出现，标志着中国文学史学由传统开始跨入现代，传统文学史学的演进因亦告一段落。这并不意味着传统的观念、方法乃至撰述体例即已全部退出历史舞台，相反，它们还存留了相当一段时间，与现代意义上的文学史学科并存，甚至渗入并发挥影响于新的文学史著述，但从总体上看，文学史观念、方法、资料、体例等逐步更新乃是不可扭转的趋势，中国文学史学的现代化进程越来越占据主导地位。因此，我们叙述的时限讫于清末，其收尾七八至十来年间与近现代部分容或有所交涉，亦可借以略窥其间转化、互渗之迹。

传统文学史学之所以名为“传统”，以与现代意义上的文学史学科区别开来，不光因为它在时间上起源早，成为近世文学史研究的先导，更重要的还在于标示它和新的文学史著述在性质上的差异，它们分属两种不同类型的学术范畴。这种不同自有其多方面的表现，最根本的一点，则是指在传统文学史学阶段，文学史研究尚未形成为独立的学

① 本章内容原系《中国文学史学史》一书上卷（古代卷）的绪论部分，文字略有改动。

科，甚至连“文学史”的名目亦未曾出现。换句话说，在我国古代学术史范围内，其实并不存在可以和今天的文学史研究对等的专门领域，古人头脑中也并不存在今天意义上的文学史观念。这当然不能导致抹煞我国古代源远流长的文学传统存在的事实，也不能因此而否认我们的先辈面对这一宝贵传统及其流变现象所做的大量艰辛的整理、加工工作和深入细致的总结、探讨，把这些成果汇聚拢来，不仅有助于我们准确而全面地了解古代文学传统形成、发展、演变的历史过程，还能给予今天的文学史研究以多方面的启示和借鉴。用“传统文学史学”的名义对前人的相关研究加以统摄，既能显示出这些研究成果同今天的文学史学科的内在联系，而亦能表明它们之间的质的差异，这是我们从事传统文学史学讨论时所不能不加关注的。

传统文学史学的性质，决定了对它进行研究的方法。正由于它尚未构成一门独立、完整的学科，我们便不能从学科形态上去把握和追踪它的发展轨迹（犹如我们对20世纪以来中国文学史学科成长、演化的考察），而只能从各个分散的领域（包括文学以外的众多领域）中多角度、多侧面地去勾稽它的存在的迹象，发掘其中含有的文学史的意义，并将有关材料汇总起来，借以展示一个时期文学史学的概貌。但这不等于说传统文学史学的内涵只不过是一堆散乱材料的拼合。文学传统的演进是客观存在着的，对文学传统研究的逐步深化也是客观存在着的。只要我们坚持认真的、实事求是的科学态度，便不难从大量分散的材料中发现历代人士在文学史料积累、文学史观阐说和文学史纂构成上所作的开拓与创获，进而梳理出一条传统文学史学由生成、演进以至转型、蜕变的历史路线来。本文中心部分将依据这条线索对传统文学史学的进程作一鸟瞰式的提示，在此之前，还须就它的若干总体性特征做些解说。

传统文学史学的基本特征

延续达两千年之久的传统文学史学，究竟具有一些什么样的基本特征呢？

首先，正如上面所说，我国古代不仅没有形成独立的文学史学科，甚至未能建立起明晰的文学史观念，古人就文学历史进程所作的探究一般都包含和隐蔽在关于“文章流别”的论述之中，未曾将特殊的艺术文类同其他实用文章分流。出现这种情况，跟我国古代特有的文学观念是分不开的。大家知道，“文学”一词在先秦泛指学术文化，并不具备今天所谓的文学创作的涵义。两汉时期，“文学”和“文章”有了分化，“文学”指学术，“文章”则包括诗、骚、文、赋等文体样式，多少接近于后来的文学范畴，但它不专指美文，同时包容各种说理性和应用性文体，至多只能算是个杂文学的概念，而不等同于现代意义上的文学（纯文学）。六朝以后，传统典籍整理中经、史、子、集四部分类的趋向渐趋明朗和定型，集部收载经、史、子书以外的各类文章，仍是一个杂文学的部类。昭明《文选》即在此范围内选录范文，成为影响深远的文学总集，而其序言中所揭示的“沉思”、“翰藻”的选文标准，实质上正体现了杂文学的规范。南朝人有关“文笔之辨”在文章内部又作了进一步区划，但较多地着眼于“有韵”、“无韵”（即是否讲求声律），并不足以将美文和实用性文章明确地剖析开来。到唐宋“诗文复古”，“文”的概念再次包罗经、史、子书以外的所有文章，杂文学的观念遂牢不可破。这种以杂文学来消纳纯文学的特殊取向，便是我们的先辈惯常于“文章流别”的形态中拓植其文学史观念的根据所在，而其后果则不单造成美文传统与应用文传统的混杂不分，甚至文学、史学、经学、子学、语言文字学、目录文献学诸领域亦常相互交渗，给传统文学史学的研究工作带来一定的困难和障碍。

其次要注意，正由于文学史学在古代尚未形成独立的学科，它也就缺少专门的研究，不仅文学史的探讨经常同其他学术史领域相交会，而且文学史与文学理论、文学批评乃至具体写作技巧方法的讨论也常紧密联系在一起，难分疆界。一个显明的例子是《文心雕龙》，这部体大思精的文章学专著以20个专篇来分别论述各类文体，并用“原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统”四句话来归纳各篇的内容

构成①,实际上就是将文体流变、理论界说、作家作品评论和作法研讨几个方面组合在一起,成为一个共同的话题,而不再给予独立的展开。这类现象在古人著述中是不鲜见的,钟嵘《诗品》便是将溯源及流的方法融入其诗歌品第的框架之内,高棅《唐诗品汇·各体叙目》则以"四唐"流变来证明其伸正诎变的诗学主张,即使是专题谈论文章流别的著作,如早期挚虞的《文章流别论》(尚有佚存部分)及后来吴讷《文章辨体序说》、徐师曾《文体明辨序说》等,也总要在辨源别流的基础上表达其对某些作家作品或某种创作倾向的赞美、批评意见和相关写作原理、方法的提示。文学史不仅仅是历史,更其是当代批评的指南和理论总结的依据,这一体认作为古代史家和文人学士们的共识,贯串于他们的研究工作中。

第三要强调的是,在我们古人的心目中,文章流别的核心问题是辨别"源流正变",这可以说是传统文学史学的中心命题,也是传统的文学史观区别于近现代各种文学史观的主要标志。为什么这样说呢?本来,文学源流的探讨属于文学史研究的题中应有之义,世界各民族概莫能外。但我们的先辈在讨论这一问题时,产生了两个独特的观念,遂使问题变得复杂起来。其一叫作"同源异流",就是认为各类文章均出自同一个本源,起初原为一体,后世才有分流。这个共同的本源是什么?说法不全然一致,而总体趋向是归溯于"六经"(诗歌韵文类则归溯于《诗经》),更由"六经"上溯"天道"。于是后世一切文章皆以"道"为本源,以"经"为典范,"原道"、"宗经"的思想主宰着文学源流问题的探讨,成为整个文章流别论的旨归所在。由这个观念又生发出另一个观念,便是以文学的本源状态为"正",后世流易变化的状态为"变",并将文学的"正""变"同它自身的兴盛与衰颓挂起钩来,多认为"正"即"盛"而"变"即"衰",进而主张"伸正诎变"乃至"返本归源",构成一条复古主义的文学路线。当然,这不是传统文学史观的全部,除了复古论者以外,另有新变论和通变论的思潮,对"正""变""盛""衰"之间关系的看法与复古论者有所差别,但在辨析"正""变"和以"正变"论"盛

① 刘勰《文心雕龙·序志》,范文澜《文心雕龙注》卷十。

衰”的思路上则大体相同。这样一来,“同源异流”和“审正察变”便成了古代文学史观念中两个突出的内核,而后者又有“风雅正变”、“质文代变”、“诗体正变”等不同的表现形态,两相合成“源流正变”之说,其内涵的丰富与地位的显耀自不待言,研究传统文学史学必须首加关注。

第四,“源流正变”的动因,古人也曾加以探索,大致可归结为文学自身(内因)和文学以外(外因)两个方面。明胡应麟指出:“四言不能不变而五言,古风不能不变而近体,势也,亦时也。”①“势”即文学自身的发展趋势,“时”即整个时代氛围,文学的演变正是在这“势”与“时”的内外双重交互作用下实现的。相比较而言,古人重视“时”的作用似乎更超过了“势”。“八音与政通,而文章与时高下”②,“文变染乎世情,兴废系乎时序”③,这类话头在前人有关文学流变的论述中几乎触处皆是,无妨随手拈来。但“时”又是一个高度综合的概念,其中包含着众多复杂的因子,不同的人们会有不同的选择,而从总体上看,给予普遍重视的,乃是社会政教对文学的影响。所谓“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困”,《礼记·乐记》中这段古老的表述一直深入人心,支配着人们对文学正变盛衰动因的理解。这种政教决定论的思路,同古代社会视文学为政教工具的见解,是完全合拍的。不过也不要把这一理解方式过分简单化。在前人的许多论述中,从政教到文学创作之间,往往有一个过渡中介,那就是“风俗”,它映现着社会心理。古代典籍有“观风”的记载,即通过文艺作品来了解一时代一地区民风的厚薄,并由此而考见其治政之得失。风俗人心作为折射政教的作用力并传递其影响于文学创作的枢纽,便在一定程度上冲淡了政教决定论的机械色彩;而“政教⇌风俗(人心)⇌文章”的动力模式建构,也就成为传统文学史观的一个重要方面。

第五,文学的“源流正变”不仅有其动因,还有它的实现形式,主要

---

① 胡应麟《诗薮》内编卷二,中华书局1959年版。

② 刘禹锡《唐故尚书礼部员外郎柳君集记》,《刘禹锡集》卷十九,上海人民出版社1975年版。

③ 刘勰《文心雕龙·时序》,范文澜《文心雕龙注》卷九。

表现为文体的流变，或者说，在古人心目中，文学发展演变的轨迹基本上是通过文体流变现象来认识和把握的。这里有必要先作交代，即古代文论中所谓“体”，不光指文学体裁，同时指文学风格，所以文体流变也就兼有文学体裁沿革代兴和文学风貌转换变迁这样双重涵义。取后一种意义立论的，如《文心雕龙·通变》篇里的一段叙述：“権而论之，黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新：从质及讹，弥近弥澹。”寥寥几句话，勾画出一部文学风格变迁史，从上古直至刘勰之前，而贯串于其间的基本线索便是“从质及讹，弥近弥澹”，或者换个更概括的说法，叫作“质文代变”[①]，这正是刘勰及其同时代人对六朝文学新变的总体把握。与此有别，从文学体裁沿革代兴立论的，则如明清人常讲到的诗歌发展由四言、五言、七言以至词、曲的变化过程，以及汉赋、唐诗、宋词、元曲、明人八股相嬗递的所谓“一代有一代之胜”的说法，它们构成文学史演进的另一种范式。不管哪一种方式，都属于文体流变，即文章体貌和体式的变迁，而文学的“源流正变”便也寄寓于其中了。注重文体流变，跟我们的先辈惯于从文章流别的角度来对待文学史有关，因为就文章学的立场而言，什么形象、典型、母题、情节等文学要素并非必不可少，只有文体才具有普泛意义，文体流变因亦成为文章流别的显要表记。传统文学史学之少有主题史、意象流变史之类探讨，而一力突出文体流变，道理就在于此。

第六，要说明，用“源流正变”来概括文学史的进程，最终不能不陷入“正变盛衰”往复因循的套式之中，从而构成循环论的文学运行模式，主导着古人对文学发展的看法。为什么会这样呢？前面说过，“源流正变”说的立足点是“同源异流”，以“源”为“正”、为“盛”，以“流”为“变”、为“衰”，其逻辑的结论必然要导向“伸正诎变”和“返本归源”。事实正是如此。复古论者讲“变”而后“复”，通变论者讲“变”以求“通”，他们都看到了文学现象的新变，但都不以“变”为极致，而希望经过“复”和“通”来返回本源，这就是循环论的路向。中国文学史上一次又一次掀起的复古运动，便是这一路向的具体体现。相形之下，新变论

① 刘勰《文心雕龙·时序》，范文澜《文心雕龙注》卷九。

者力主文学新变,鼓吹“变”的合理性,似乎跳出了这一模式,但一味新变易滋生流弊,迫使他们得出“有一变必有一弊,弊极而变又生焉”的结论①,最终倒向了循环论。于此看来,循环往复的思维方式奠定了传统文学发展观的基本模式,它是古代社会中“天不变,道亦不变”的哲学观和“治乱盛衰相循”的社会历史观在文学史学中的显影。

第七,还要看到,传统文学史学不仅有自己一整套独特的观念,亦有其特殊的表达形式。从缺憾方面来说,学科的未完形,研究的非专门化,不单造成文学史观的不分明和史料的不确定,而且带来史纂形式的零散而不集中、片段而不系统、简要而不充分展开。加上古人思维的直观性和重经验,更使其语言表述上多印象式的点悟,少逻辑性的论证。按照今天撰写文学史的要求来看,它是不合格的,甚至能否称得上史纂形式也大可怀疑。不过从另一角度来看,这种不拘形式的史纂也有它的好处,那就是活泼、精要、有感而发、一语中的,不会像钝刀子割肉那样虚耗人们的精力。就如上引《文心雕龙·通变》中那段描述历代风格变迁的话,极简要而又极精当,耐人咀嚼,引人深思。这样的例子甚多,则又显示出传统史纂的胜长的一面。另外,正由于文学史研究的非专门化,其撰写形式和体例也就少受拘束,显得特别丰富多彩,既有独立成篇的著述,亦有札记体、诗话体乃至论诗诗式的断片言论或连缀,甚至同选文、书目、纪事、品评相结合又相生发,其编纂经验颇值得推究。这里姑且按体例类别列举古代文学史纂的几种常见形式以示一斑:一、时序体,即以时代先后为纲总叙文学流变现象,如沈约《宋书·谢灵运传论》谈汉魏四百年间“文体三变”,《文心雕龙·通变》历述上古至南朝文学风格变迁,以及《新唐书·文艺传叙》归纳唐代文章“三变”皆是。二、类别体,以文体门类为纲分述各体文章流变,如挚虞《文章流别论》即为分体叙述,《文心雕龙》上半部《明诗》以下二十篇亦复如此。三、流派体,以流派分野为纲总结文学变化,如萧子显《南齐

---

① 见纪昀《冶亭诗介序》,清嘉庆刊本《纪文达公遗集》卷九。按:纪昀本人并非新变论者,但他的这段表述则是从性灵派主将袁宏道有关“法因于弊而成于过”的说法中搬过来的,可借以概括新变论的后期主张。

书·文学传论》中论及“今之文章”的“三体”，各举当世名家为代表；他如唐张为《诗人主客图》、宋吕本中《江西诗社宗派图》皆属此类。四、品评体，乃是溯源流而兼及品第，最典型的是钟嵘《诗品》，按上、中、下三品分别评论汉魏六朝的五言诗人，而又指出了他们分承《国风》、《小雅》、《楚辞》影响的诗歌源流系统；《唐诗品汇·各体叙目》将“四唐”流变与“九品”分等相结合，亦可归入这个类型。五、传记体，以人为中心编排文学家活动的事迹，如历代史书中的《文苑传》、《文学传》、《文艺传》以及辛文房《唐才子传》、钱谦益《历朝诗集小传》等。六、纪事体，以事为中心辑录有关文学创作的背景材料，如《唐诗纪事》、《宋诗纪事》、《词林纪事》等。七、选录体，结合选文对文学流变作出概括，使作品与论述相互印证，如《文章流别集》附《文章流别论》，元好问编《中州集》附各家小传，杨士弘《唐音》附各编及各体小序（《唐诗品汇》亦然）；这些论说叙传文字可单独构成简要的史纂形式，而若同选文相结合，又可起到提纲挈领、即事见理的作用。八、叙目体，在书目著录或提要中介绍文学现象，反映文学流变，如《汉书·艺文志·诗赋略》的小序总述诗赋源流，明张溥《汉魏六朝百三家集题辞》评论各家诗文，而《四库全书总目》不仅在各部各类书目前有总叙、分叙，还常在具体书目提要中涉及相关的文学思潮与流派，则更为人们所熟知。以上八体未必包罗全面，各体之间会有交叉互涉，但足以显示古代文学史纂形式的多样化和不拘一格，这也应该是传统文学史学的一个显著特色。

最后要指出，与其分散、多样的存在形式相反，传统文学史学的基本理念和品格却是相对集中而始终一贯的。如上所述，它以杂文学观念统摄下的“文章流别”为依托，以辨析文学的“源流正变”为核心，并围绕这一核心问题建构起自己的文学史动因论（政教主导）、发展观（循环往复）和形态学（文体流变），从而构成了一个完整的理念系统，这就是传统文学史学的基本范式。两千多年来，这个范式经历了它的生成、演进、转型以至蜕变的过程，其间也有各种分化与综合、变异与回归、推陈与出新，但基本的理念系统是稳定的，发展态势是平衡的，趋向目标是一元的，这跟文学史学在近现代的演化路径大相径庭。我们说

过,20世纪以来,是作为独立学科的中国文学史学由诞生、成长、转折以至更新的时期,同时也是文学史学由传统向现代的演化过渡时期。在这一演化过渡的过程中,伴随着学科成长、发展的需要,不但有新旧范式长期并存、相互渗透的现象,亦有同时或先后引进的多种新范式相继出现,诸如循环论、进化论、阶级论、路线斗争论、辩证论、系统论乃至分叉论、突变论各式模子,都曾在文学史研究领域显露过身手,经过长时间的对立、竞争、交替和转化,才大体形成目前这样多元互补、共生共荣的格局。如果说,20世纪的中国文学史学取的是一条发散的、波浪型(一波接一波)的发展道路,那么,传统文学史学基本上走的是一条向心而内旋、层累而渐进的演化路线,这就提醒我们,在考察它的演化历程时,要牢牢把握住它的主轴。

传统文学史学的演化轨迹

现在可以对传统文学史学的进程作一大致的追溯,为便于叙述起见,仍暂用王朝名号作为划分阶段的表征。

先秦两汉是传统文学史学的萌生期,这个时期又可分解为先秦和两汉两个段落。在先秦,由于文学创作的积累有限,文学流变的现象不显,特别是文学自身未能从整个学术文化中分化出来,也就谈不上有明确的文学史观念产生,文学史学尚处在胚胎阶段。不过这段时间里,以《诗经》、楚辞、历史散文和诸子散文为代表的古典文学传统已初步形成,由采诗、删诗、引诗等活动中反映出来的文学史料的收集、整理、加工和应用有所发端,而对文学现象的阐释也已经有了相对独立的展开,其中关于观乐观志、法古法今、雅乐俗乐、雅言巧言以及“《诗》亡然后《春秋》作”①之类议论中,多少触及文学和文化传统的历史形态,为后世文学史学的生成作了孕育。

两汉时期文学创作有了较大的发展,对传统文学史学的成立起着催生作用。《诗经》各家文本与注说的盛行,《楚辞》编集与考释的创

---

① 《孟子·离娄下》,赵岐注《孟子》卷八,《四部丛刊》本。

始，乐府民歌的采集和保存，各类文章在社会上的流传和有意识的汇集，显示出文学史料工作的进一步拓宽。刘向刘歆父子在大规模编校图书的过程中写出《别录》和《七略》以及班固借此写成《汉书·艺文志》，对文学典籍作了分门别类的整理、编排，并就其源流、旨要各加概括提示，更意味着古代史料学最初的滥觞。而在文学传统不断积累的前提下分别提出的“风雅正变”（见《毛诗序》、郑玄《诗谱》）、“诗赋源流”（见《汉书·艺文志·诗赋略》）、“文学古今”（见扬雄、桓谭、王充诸家言论）以及由政教、风俗的盛衰来把握文艺变迁（见上引《礼记·乐记》中文字）诸说，尽管立论角度不同，皆涉及文学的“源流正变”问题，可视为传统文学史观的发轫，它宣告了文学史学的正式诞生。

魏晋南北朝是传统文学史学的演进期。随着“文学自觉”时代的到来，文学的分科得到了社会确认，其标志便是刘宋时期设儒、玄、史、文四学（后改名为玄、儒、文、史四科）和齐王俭《七志》立“文翰志”、梁阮孝绪《七录》立“文集录”，后者直接演化为《隋书·经籍志》中的“集部”，界定了文学类（当然还是杂文学）图书的总范围。在文学分科的前提下，文学史料工作走向专门化。诗文别集成形（最早当为陈寿所辑《诸葛亮集》，至齐梁间自编文集大盛），分体与综合性总集出现（前者如应璩《书林》、傅玄《七林》、荀勖《晋歌诗》、陈寿《汉名臣奏事》、陈勰《碑文》、徐陵《玉台新咏》等，专收一体文章；后者则如挚虞《文章流别集》、萧统《文选》，综收各体文章），文学典籍的注释工作广泛开展（较著名者有杜预注《左传》，裴骃集解《史记》，裴松之注《三国志》，刘孝标注《世说新语》，郦道元注《水经》，郭璞注《山海经》、《穆天子传》、《楚辞》、《子虚上林赋》，薛综等注《二京赋》，刘逵、卫权等注《三都赋》及颜延之、沈约注阮籍《咏怀诗》等），文学批评专论与专著产生（专论如曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》，专著如刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》），文学分科与专科目录成立（前者如图书总目中的“文翰志”、“文集录”，后者有荀勖《杂撰文章家集叙》十卷和挚虞《文章志》四卷，皆为文学专科目录），以及各朝史书为文学家立传体例的确定（范晔《后汉书》和魏收《魏书》有《文苑传》，萧子显《南齐书》有《文学传》，皆为文学人士列传，沈约《宋书》虽未立文学列传，但在《谢灵运传》后专叙文

学流变，亦相当于文学列传的总序），说明文学史料不仅已经从一般学术史料中分流出来，其整理和加工亦已进入自觉阶段，体现了传统文学史料学的巨大进步。

与此同时，文学史观也有长足的演进。一是文章流别观念的确立（以挚虞《文章流别集》和《文章流别论》为代表），它使以往分头提出的“风雅正变”、“诗赋源流”、“文学古今”诸说纳入一个总的框架之内，用“文章流别”涵盖了整个文学史（杂文学史）的发展演变，传统文学史观因亦得到定型。二是“同源异流”和“质文代变”说的相继建立。前者如曹丕《典论·论文》中已提出“文本同而末异”的见解，到挚虞《文章流别论》便专从流别的角度将诗、赋、颂、铭、箴、诔诸文体溯源于《周礼》所谓“六诗”，南朝任昉《文章缘起》更将各类文体均归溯“六经”，刘勰《文心雕龙》亦采取这种看法，对后世影响深远。“质文代变”说的正式提出见于《文心雕龙·时序》，而有关古质今文的观念早在扬雄、班固、王充、挚虞、葛洪等人的论述中萌生，但他们多就某一种或几种文体立论，刘勰却以此概括总体文学风格的古今流变，这就把《毛诗序》和郑玄《诗谱》所总结的“风雅正变”说由单论《诗经》推扩于整个文学史，再和“同源异流”说相配合，遂建立起作为传统文学史观中心命题的“源流正变”论。三是由于对古质今文评价上的不同，文学史观在这个历史阶段里出现了明显的分化：不赞成文学创作追新逐奇、日趋靡丽，主张回归于古代质朴、雅正传统的，形成了复古路线（以挚虞、裴子野为代表）；倡扬今胜于古，对“质文代变”起推波助澜作用的，构成新变路线（以葛洪、萧子显、萧绎等为代表）；介乎两者之间，要求将“通”（继承传统）与“变”（革新传统）结合起来，不走极端的，是为通变路线（刘勰力主此说，钟嵘和北朝颜之推亦有此倾向）。三足鼎立，奠定了传统文学史观内部派别分野的基本格局。四是与文学史观念的演进相适应，文学史研究的方法论开始受到重视，这也有多方面的表现。举其要而言，挚虞的“文章流别”和刘勰的“论文叙笔”、“原始表末”系统地开启了由文体源流升降以考察文学变迁的研究方法，沈约的“文体三变”和萧子显的“文章三体”确立了从文学风格、体派的流衍变化来把握文学史的思路，钟嵘的“溯源及流”突出文学传统与作家创作风

貌之间的承传关系，而《文心雕龙》中关于"歌谣文理，与世推移"、"时运交移，质文代变"(《时序》)、"变则其久，通则不乏"、"望今制奇，参古定法"(《通变》)种种论析，更是全面地总结了文学与时代、内容与形式、继承与革新的辩证关系，为古代文学史研究打下了坚实的基础。此外，传统文学史学的各种撰述体例在本阶段亦皆有所肇端，时序体如《宋书·谢灵运传论》、《文心雕龙·时序》，类别体如《文章流别论》和《文心雕龙·明诗》以下各篇，流派体如《南齐书·文学传论》，品评体如钟嵘《诗品》，传记体如《后汉书·文苑传》，记事体略见于《世说新语·文学门》，选录体有《文章流别集》，叙目体则有早一阶段的《汉书·艺文志·诗赋略》和本时期的《杂撰文章家集叙》、《文章志》。各种史纂形式的普遍发芽，充分表明"史"的意识已成为文章家的共识，昭示着这一历史阶段在传统文学史学建设上的重要位置。

隋唐五代，到达传统文学史学的初步综合期。面临六朝文学的巨大变化和由此带来的种种流弊，隋唐人是从反思这一新变开始其自身的文学行程的。无论是隋代的李谔、王通，唐初的一批史家，以及后来的文人如"四杰"、陈子昂、李白、杜甫、韩愈、白居易等，他们各自对上古以至六朝的文学传统都有所论析，试图从中总结出一条适应自己时代需要的文学路线。所提出的方案亦非一色，极端的如唾弃六朝、上溯经典，温和的如"斟酌古今"、"融会南北"，而最终大体落实到以先秦两汉古文和汉魏古诗为本位兼取六朝文学精华的立场上来，可以称之为"以复古为通变"。不过这并非唐人的口号，唐人自己标榜的是"诗文复古"，但不同于前一时期复古论者所鼓吹的全面回归，而是主张对古代典范，要"师其意，不师其辞"①，也就是在继承古代文学精神的基础上革新其表现形式，实质上是和通变论的立场相接近的。清人纪昀有见于此，曾强调指出："求新于俗尚之中，则小智师心，转成纤仄，明之公安、竟陵是其明征，故挽其返而求之古。盖当代之新声既成滥调，则古人之旧式转属新声，复古而名以通变，盖以此尔。"②他说的是《文心

---

① 韩愈《答刘正夫书》，蟫隐庐影宋本《昌黎先生集》卷十八。

② 《文心雕龙·通变》纪昀评，引自范文澜《文心雕龙注》卷六。

雕龙》以复古为通变,其实唐以后历代“诗文复古”,皆起源于对文学创作现状的不满,意图从回归古典传统中寻求革新之路,所体现的正是通变的原则。而且由于通变本身包含“变”的一面,通变论者大多并不拒绝文学新变在革新形式、技巧上所提供的有益资源,如唐殷璠揭示的“既闲新声,复晓古体,文质半取,风骚两挟,言气骨则建安为传,论宫商则太康不逮”①,以及李白的盛赞建安文人与谢朓,杜甫的肯定鲍照、庾信、何逊、阴铿等,都可以看出唐代文学家对六朝文学新变的吸取。据此,唐人“以复古为通变”,实质上是对于前一时期复古、新变、通变三大思潮相摩相戛的一个总结,体现了传统文学史观在演进过程中的初步整合。

与此相应,唐人的文学史因革模式较之前人也有所发展。前曾提及,传统文学史学的中心命题是辨别“源流正变”,文学创作由“正”而“变”便是其演化过程的基本归纳。唐人看到了古代传统之“正”,也看到了六朝文学之“变”,但他们不以原有的“正”“变”为限界,而想要跨越前人,开创自己时代的新局面。唐初史家提出的“斟酌古今”②、“融会南北”③,首次表达了这一祈向。至殷璠标举“声律风骨始备”④和“既多兴象,复备风骨”⑤,则明确宣告了新局面的来临。由于文学的革新是在和六朝余习作斗争中实现的,所以唐代不称自己开创的局面为“变”,却称之为“复”。李白《古风》(其一)作为一篇诗体的文学史纲要,从《诗经》雅音的沦亡,历叙楚骚、汉赋以至六朝文学的新变,归结到“圣代复元古,垂衣贵清真,群才属休明,乘运共跃鳞,文质相炳焕,众星罗秋旻”,这里所谓的“复”,显然代表一个新的阶段,它有复古的精神,而又在创作的繁盛和“文”“质”的高度统一上跃上了新的台阶(稍后皎然《诗式》宣称“作者须知复变之道”,主张“变”与“复”相结合,意旨略同)。于是以往的“正—变”推移模式,至此演变为“正—

① 殷璠《河岳英灵集·集论》,《四部丛刊》影明翻宋本《河岳英灵集》卷首。
② 令狐德棻《周书·王褒庾信传论》,《周书》卷四十一,中华书局1971年版。
③ 魏徵《隋书·文学传序》,《隋书》卷七十六,中华书局1973年版。
④ 见殷璠《河岳英灵集序》,《河岳英灵集》卷首。
⑤ 殷璠《河岳英灵集》卷上评陶翰语。

变—复”递接模式，“复”作为一个合题，既有回归本源的循环论趣向，亦多少包含螺旋式上升的思想萌芽，古代的文学发展观由此获得了其初步成熟的形态。

综合之外，隋唐五代的文学史学还有不少其他的创获。唐中叶以后，“道统”论正式建立，作为儒学复古运动的产物，而又给予文学复古以巨大推动。中、晚之交，文学派别的分流异常明显，诗文“体派”论继“并称”兴起而流行，并在张为所作的《诗人主客图》中得到系统的表述。此二说经宋人推衍与深化，对传统文学史观的转型有重要影响。与此同时，文学史料和史纂工作继续有所拓展。“文选学”的产生（唐人普遍重视研读《文选》，为之作注蔚然成风，至《旧唐书·儒学传》乃有“文选学”之称），大型类书的修纂（《艺文类聚》创事类与文类相结合的体例，使类书保存文学文献的功能更为突出），自编文集的风行（据《唐音癸签》统计，唐五代人别集共 691 家 8292 卷），唐人选唐诗的发达（《唐音癸签》著录 33 种，包括与前代诗歌合选者 5 种），以及文士传记、笔记里涉及诗文品评和人物逸事的大量记载，反映出唐代学人对史料学传统的积极继承与发扬；而有关新兴曲子词、杂戏、传奇和志怪小说的最早撰集与评述（词与小说的撰集如《云谣集杂曲子》、《花间集》、《异闻集》，乃至以个人名义整理、发表的《玄怪录》、《酉阳杂俎》等，评述略显其端于欧阳炯《花间集序》、沈既济《任氏传》篇末缀语、段成式《酉阳杂俎序》，歌舞杂戏未见存录，但在崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》和不少诗文创作中皆录有其传播与演出活动情形），则更能显示文学史料工作范围的新的开拓。至于诗格、诗式、论诗诗、本事诗、主客图诸形式的创立，将纪事、品评、辨体、别流熔为一炉，虽嫌芜杂，亦不失为文学史纂体例推陈出新的一种尝试。

经过唐人的初步整合，至宋金元，传统文学史学进入其转型期。宋王朝作为学术文化高度繁荣的时代，在文学史料学方面颇有建树。宋初官修“四大书”，其中三种（《太平御览》、《太平广记》、《文苑英华》）都属于文学文献的汇编。随着雕版印刷的普及，宋人在前朝和本朝人文集收辑、校理与刊行上花了气力，以致我们今天看到的古本、善本文学典籍大多出自宋版。以此为基础，诗文的选编（尤其以唐诗选本为

多)、笺注(有所谓“千家注杜”、“五百家注韩”)、编年(由曾巩编《李太白文集》和王洙、王淇编定的《杜工部集》发端)、集注(如徐居仁、黄鹤《集千家注分类杜工部诗》,魏仲举《新刊五百家注音辨昌黎先生文集》)、评点(宋末刘辰翁为大家)以及文人传记、年谱的撰写(始于吕大防为杜甫、韩愈作谱,皆附载文集内)均得到迅速发展,词集的整理、选编和词乐词体的考辨、审订亦有相当成果(后者如王灼《碧鸡漫志》、张炎《词源》之类专著出现)。南宋以后,小说、戏曲等俗文学样式开始受到人们关注,孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等笔记著作中录存不少有关民间说话和演剧的材料,成于宋元之交的罗烨《醉翁谈录》不仅是第一部通俗小说故事的专辑,其叙引部分还对小说的别称、功能、篇目、流派作了较完整的概括,而元钟嗣成《录鬼簿》、夏庭芝《青楼集》则又成为戏曲史料的开山之作。这表明古典文学史料学到本时期有了一个全面的展开。还值得一提的是,这个时期的学者在史料学理论建设上的空前自觉,像欧阳修、朱熹等人对流传典籍的疑古与辨伪,周必大、彭叔夏对校勘方法的总结(见纂修《文苑英华事始》和《文苑英华辨证》),郑樵对图书分类和著录原则的探讨(见《通志·校雠略》、《艺文略》),马端临对文学文献的排比、考订(见《文献通考》自序和《经籍考》),皆意味着史料学科学化程度的显著提高。

史料工作的演化与拓展,为转型创造了必要的条件,而文学史学的转型仍须通过观念的演化来实现,其中首要内涵便是由“质文代变”说向“诗体正变”说推移。我们说过,作为传统文学史学中心命题的“源流正变”论,发端于汉儒“风雅正变”之说,它把一部《诗经》分解为“诗之正经”和“变风变雅”两大部分,认前者为殷周盛世的颂美和乐之音,后者为周室衰败后的怨刺哀思之调,诗歌由“正”而“变”正是政教由盛而衰的写照。汉人曾将这一思路推扩于文学创作的其他领域,如扬雄所谓“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”[①],便含有这个意思,未加明言。至六朝,刘勰始正式提出“质文代变”说,用以概括整个文学史的

---

① 扬雄《法言·吾子》,《扬子法言》卷二,《四部丛刊》影宋本。

流变。他没有直接标举"正""变",但从他说过的"体乎经"、"变乎骚"[1]以及"矫讹翻浅,还宗经诰"[2]之类话语来看,他的"正变"观念还是很明确的,即以"雅""丽"相兼(文质相副)的殷周经典为"正",以楚汉以下"侈而艳"、"浅而绮"、"讹而新"(总的说来是文浮于质)的文风为"变",这就是"质文代变"说所持有的"正变"观。要看到,这里所说的"质",不光指文风的质朴,更是指文章的内质,即儒者信奉的圣贤之道。因此,"质"与"文"的关系实即思想内容("道")与表现形式("文")的关系,而"质文代变"的结果便是形式的精美压倒了思想的纯正,这是刘勰所反对的,也是唐代"诗文复古"所要大力扭转的。应该说,这样一种"正变"观与后来的"诗体正变"说(即单纯从文体风貌上看"正""变")有明显差异,由前者向后者的转化便构成了文学史观念的转型。

不过这个转化并非一蹴而就。我们看到,自宋初发端,并延续到北宋中叶的"诗文复古"运动,大体上遵循的是唐代"诗文复古"的路线,以发扬儒道、克服晚唐五代以来的浮靡文风为奋斗目标,其指导原则仍是"质文代变"的观念。这种情况后来逐渐起了变化,跟两件事实有关。一是"道统"与"文统"的分立。"道统"说建立于中唐韩愈等古文家之手,原本跟"文统"是合一的,兴复"古道"正要从倡扬"古文"入手。北宋"诗文复古"初起时也接受了这一传统。但理学兴起后,理学家瞧不起古文家的义理,以"道统"自居,遂将"文统"排斥在外;而古文家要跟理学家争"统",又自觉说理精微未必能胜过理学,于是不得不打起"文统"这面旗帜。这样一来,"道统"与"文统"开始分流(虽然"文统"中仍多少隐含"道统"的因素),它反映着封建社会走向下坡期间"理"与"情"、"质"与"文"的分裂对峙。"文统"既然从"道统"中分离出来,它所固有的"道"的意识便不免逐步淡化,渐渐走向从体貌风格上考察文学变迁的路子上去。由此又引发了"文统"内部各种文体如诗、词、文(狭义的,专指散文)的统系分流,甚至一种文体之中由于

---

① 刘勰《文心雕龙·序志》,范文澜《文心雕龙注》卷十。

② 刘勰《文心雕龙·通变》,同上书卷六。

流派分野而造成统系的再分裂(如唐宋诗之争、古文与骈文之争、词体豪放与婉约之争皆是),这就使辨析文体的工作取得了特殊的重要性,而“诗体正变”说(其实各类文体皆有正变,以“诗体正变”谈论最多,故举以赅之)遂应运而生。促成这种变化的另一个因素,是诗文“体派”论在宋以后进一步发展为“宗派”说。从吕本中立《江西诗社宗派图》到方回创“一祖三宗”之说,包括宗主、宗趣和渊源传授关系在内的宗派门户观念愈来愈见清晰,不仅大不同于以往的作家“并称”,亦区别于张为的泛立“主客”,文学流派分野逐渐带有纲领和组织的性质。尽管时人对“江西宗派”的划分有种种非难与质疑,这种宗派观念却流衍下来,至明代而大盛,它所带来的门户之争,对于“诗体正变”的辨析无疑有强猛的推进力。

于此再来看“诗体正变”说的产生,它也有一个由微而著的过程。最早如北宋苏轼《书黄子思诗集后》所云:“余尝论书,以谓钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外。至唐颜、柳,始集古今笔法而尽发之,极书之变,天下翕然以为宗师,而钟、王之法益微。至于诗亦然。苏、李之天成,曹、刘之自得,陶、谢之超然,盖亦至矣。而李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废,然魏晋以来高风绝尘亦少衰矣。”① 这段话里包含的盛衰相倚伏的观点暂且不谈,其所总结的文艺创作演化过程,由“天成”、“自得”、“超然”、“妙在笔画之外”走向“凌跨百代”、“集古今笔法”而“极其变”,分明是就艺术风貌的流变立论的,与儒道兴复无涉,这是一个新的动向。南宋以后,这一动向渐趋明朗。如张戒《岁寒堂诗话》将古往今来的诗分为五等(大体相当于五个阶段),朱熹《答巩仲至第四书》论及“古今之诗,凡有三变”,都较多地着眼于体制、风格的辨析。宋末严羽《沧浪诗话》特设《诗体》一章论辨各家体制,并在系统考察自汉魏六朝以至唐宋各时期诗风变化的基础上,鲜明地揭示其“入门须正,立志须高,以汉魏晋盛唐为师,不作开元、天宝以下人物”的诗学纲领,为“诗体正变”奠定了理论基础。至元杨士弘编选《唐音》,以“始音”、“正音”、“余响”分别部类,明确提出“审其音律

① 《经进东坡文集事略》卷六十,文学古籍刊行社 1957 年版。

之正变"[①]的主张,"诗体正变"说终于获得明晰的形态,文学史学的转型因亦告一段落。

宋金元时期文学史观念转变的另一个重要表现,是"文体代兴"思想的萌生,它同这一时期词、曲、小说等新兴文学样式的蓬勃发展分不开,某种意义上更可以说是俗文学兴起的产物,传送着当时文坛上雅俗文学交替嬗递的信息。大家知道,中国古代诗文的体制到唐代已经定型,宋人虽极力翻新,终难越出其大范围,故明清两代转向拟古,算是对前人典范的确认。宋人创作中更有特色的是曲子词,它源于唐,盛于宋,成为有宋一代文学的代表样式。曲子词原本属市井俗文学,宋初犹然,但在崇雅复古风气笼罩下,很快走向雅化,逐渐丧失其活泼的生命力,于是金元之际遂有散曲和戏曲代兴。这样一种文体迭代的现象,反映于人的头脑,便会产生相应的文学史观念。特别要注意的是,金元文人由于地位特殊,比较接近市井,不像宋代士大夫一味崇雅,对新兴的俗文学反倒容易体认。他们中间的一部分人士能够突破诗文复古的大气候,萌发出新的思想火花来,原因便在这里。较早如金刘祁即已指出:"唐以前,诗在诗;至宋,则多在长短句;今之诗在俗间俚曲也。"[②]这就是后人常用的唐诗、宋词、元曲相嬗递说法的起源,而在当时能将"俗间俚曲"与诗、词并提,充分肯定其美学价值,不啻是石破天惊。元人就这个问题谈论更多,如罗宗信《中原音韵序》说:"世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!"可见已成为时人的共识。对此作进一步阐发的,如孔齐《至正直记》所引虞集语:"一代之兴,必有一代之绝艺足称于后世者。汉之文章,唐之律诗,宋之道学,国朝之今乐府,亦关于气数、音律之盛。其所谓杂剧者,虽曰本于梨园之戏,中间多以古史编成,包含讽谏,无中生有,有深意焉,是亦不失为美刺之一端也。"[③]虽仍保持文学为政教服务的老话头,而其中含有的"文体代兴"的观念,已经表述得相当清楚。它不同于传统的"源流正变"论,不讲"正变",而讲

① 杨士弘《唐音序》,《唐音评注》卷首,河北大学出版社2006年版。

② 刘祁《归潜志》卷十三,《四库全书·子部·小说家类》。

③ 孔齐《至正直记》卷三"虞邵庵论"条,《四库全书存目丛书·子部·小说家类》,齐鲁书社1997年版。

“代变”和“代胜”，不是向后看，而是向前看，这里便孕育着传统文学史观日后的蜕变，虽然此时尚只是一点苗子。

还要略提一下本时期在文学史纂方面的成绩。特点之一是出现了一批专书，纪事体如《唐诗纪事》，传记体如《唐才子传》，选录体如《中州集》、《唐音》，皆足以显现一代文学之盛衰起伏。诗话起自北宋，至南宋理论色彩增浓，其中不少篇幅述及诗歌流变，从而构成专题性史纂的一种特殊形式。再有便是通代与断代、总体与分体史述的分流（上举《唐才子传》、《唐诗纪事》等都属于断代分体），这跟“诗体正变”以及“文体代兴”说的兴起有关，同时也体现了文学史学专门化和细密化的趋向。

现在来看明代，它可以说是传统文学史学的进一步拓展和演变期。明代的演变是沿着宋金元人所确立的方向前进的，即一方面强化和深化已然成形的“诗体正变”说，使之发展为系统的理论形态，另一方面则延伸和拓展初露苗头的“文体代兴”说，并让其与“诗体正变”观念相对立与相交渗。换句话说，明人文学史观念的演变具有矛盾的性质，即在巩固与完善传统“源流正变”论的基础上，悄悄地把它导向蜕变，这个趋向值得注意。

明代学术思想以复古为出发点，所以由严羽、杨士弘奠定的“诗体正变”说一开始便受到人们青睐。明初高棅《唐诗品汇》据以立“四唐”“九品”的界分，使有唐一代各体诗歌的流变获得了秩序井然的外观。中经李东阳主“格调”之说，到李梦阳为首的“前七子”出来倡言“文必秦汉，诗必盛唐”①，“诗体正变”的观念便统治了整个文坛。其后虽也有“秦汉派”与“唐宋派”、“格调说”与“性灵说”之争，而“七子”的影响一直延续到明末未曾消退。在“诗体正变”观念的指导下，明人对于文章的辨体分类和各类文体的因创沿革十分重视，出现了像吴讷《文章辨体》、徐师曾《文体明辨》、胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辩体》这样一些专从诗文体制上别白源流（后两种兼论风格流变）的著作，将辨源别流的研究方法及类别体文学史纂形式推进到一个新的高度。为了系统

① 见《明史·文苑传》所引述，《明史》卷二八六，中华书局1974年版。按，此说稍嫌简括，他们的论诗宗趣当为古诗学汉魏，歌行、近体学初盛唐。

把握文章的流变，明人从事搜辑拾掇的工作，编成一系列大型诗文总集，如冯惟讷《古诗纪》156卷、黄德水与吴琯《唐诗纪》170卷、梅鼎祚《历代文纪》247卷、张之象《唐诗类苑》200卷、曹学佺《石仓历代诗选》888卷、胡震亨《唐音统签》1036卷、陈子龙等《明经世文编》500卷补遗4卷；对于前人和本朝人的别集，亦多加整理、汇刻，较著者如朱警《唐百家诗》、张溥《汉魏六朝百三家集》、俞宪《盛明百家诗》等，在保存文学史料上具有积极的意义。而因受"正变"观念的局限，对宋元两代的文献资料不免忽视。其他如词集的整理与丛刻（有吴讷《唐宋名贤百家词》、毛晋《宋六十名家词》），词谱的编撰（词谱起于明代），小品文的倡扬（有多种小品专集），地方文献集的涌现（如程敏政《新安文献志》、周复俊《全蜀艺文志》、钱穀《吴都文粹续集》、张邦翼《岭南文献》），评点文学的发达等，都为文学史研究提供了借鉴。

但是，"诗体正变"说亦有其先天的缺陷，那就是"伸正诎变"，它拘限了人们接受传统的眼界，容易导致创作上的模拟不化。明代诗文中这一常见的弊端，促使人们对"正""变"关系做深一步的探讨。其实，早在高棅以"九品"立目述唐诗流变的理论框架中，已经为这个问题的处理留下了回旋余地。他在"正始"、"正宗"、"大家"、"名家"诸品目外，特设"正变"一栏来收纳那些"正中之变"、"变中之正"的作品，更有"余响"一目以包容"变态之极而遗风余韵犹有存者"①，可见他并没有将"正"与"变"一刀切开，而是看到了两者之间的互涵与互渗。相比之下，"前七子"的"文必秦汉，诗必盛唐"，不免显得更为狭隘。于是到了"后七子"中的王世贞诸人，便尝试着手对原有的"正变"说来一番修补。王世贞认为："自西京以还，至于今千余载，体日益广而格则日以卑。前者毋以尽其变，而后者毋以返其始。"②他把文学演变的趋势归结为"体广"和"格卑"两个方面，主张"尽其变"以广其体，"返其始"以高其格。后一句话属于伸正诎变的老调，前一句话却是复古思潮中的

---

① 《唐诗品汇·总叙》及《五言古诗叙目·正变》，《唐诗品汇》卷首，上海古籍出版社1982年版。

② 王世贞《刘侍御集序》，《弇州山人四部续稿》卷四十，《四库全书》本。

新意。这种将复古与尽变相结合的观点，到他的后随者胡应麟手中，更有进一步发挥。胡氏《诗薮》综论古今诗歌源流，其纲领便是全书开篇所标举的“体以代变”、“格以代降”八个字。“体以代变”，有如“四言不能不变而五言，古风不能不变而近体”，是一个不断变化出新的过程。“格以代降”，则如“骚盛于楚，衰于汉，而亡于魏；赋盛于汉，衰于魏，而亡于唐”①，又是自源及流、渐变渐衰的势态。自一种文体内部的进程而言，由兴盛至衰亡是其基本趋势，但一类文学衰颓后，即会有另一类新兴的文学样式取而代之，于是整个文学史的流程便呈现为正变盛衰的起伏交替。这样一种充满变化与生机的历史图景，是对于早期复古论者直线退化观的重要修正，亦是唐人有关“正—变—复”发展模式的进一步展开。王、胡诸人既然有这种“尽变”的思想，也就不那么严守“诗必汉魏盛唐”的藩篱，而主张对六朝、中晚唐乃至宋元诗歌的成就都可以有所吸取，所谓“师匠宜高，捃拾宜博”②，即体现了他们在宗奉正格的前提下广泛参用变调的趣向。不过他们仍强调“以彼为我则可，以我为彼则不可”③，其“伸正”的一贯立场未变，只是由一味“伸正诎变”转向“伸正用变”而已，这又是“诗体正变”说的限制所在。

不难看出，“诗体正变”观念在明中叶以后的演化，同“文体代兴”说的影响分不开。这一萌发于金元之际并偏重在朴素观感状态的新的构想，到明人手里获得了意外的支撑，那就是明代文学创作中的主情思潮。明人不满意于理学家的崇“理”抑“情”和宋人诗作的重在“意格”，以复兴唐以前诗歌主情韵的特色为己任，但由于传统雅文学的体制日趋僵化，他们对自己的诗文创作亦常有不足之感，便自然而然地将眼光投注于新兴的俗文学，而有“真诗乃在民间”的感叹。④ 陈弘绪《寒夜录》卷上转述卓珂月的一段话，把这个意思说得更为明白：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银铰丝》之类，为我明一绝耳。”这里表述的便是“文体代兴”的观念。明

① 《诗薮》内编卷一。
② 王世贞《艺苑卮言》卷一，《历代诗话续编》中册，中华书局1983年版。
③ 王世贞《宋词选序》，《弇州山人四部续稿》卷四十一。
④ 李梦阳《诗集自序》引王叔武语，《李空同全集》卷五十，明万历浙江思山堂本。

中叶以后，重个性的思潮兴起，“文体代兴”更同发挥个人才性相结合，而取得了巨大的声势。像李贽所云：“天下之至文，未有不出于童心焉者也。苟童心常存，则道理不行，闻见不立，无时不文，无人不文，无一样创制体格文字而非文者。诗何必古《选》？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢曲》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道皆古今至文，不可得而时势先后论也。”①公安派领袖袁宏道也指出：“文准秦汉矣，秦汉人曷尝字字学六经欤！诗准盛唐矣，盛唐人曷尝字字学汉魏欤！秦汉而学六经，岂复有秦汉之文？盛唐而学汉魏，岂复有盛唐之诗？唯夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也。”②他们从表现真性情出发，提出“法不相沿，各极其变”的文学运行规律，这就从根底上动摇了“伸正诎变”的理论依据。如果说，王世贞诸人将“文体代兴”，导入其“诗体正变”的框架，是为了修补、完善传统的“源流正变”观，那么，李、袁诸人从“文体代兴”引申出“法不相沿，各极其变”，则意味着“源流正变”说在某种程度上的突破，从而成为传统文学史学走向蜕变的先兆。

“文体代兴”观念在明代流衍的另一重要意义，是促进了俗文学的研究与开发。对俗文学的关注，宋元已经开始，但宋元人较多地从保存社会风俗史料的角度着眼，专题研究俗文学的只有寥寥几种。明代就大不一样。明人致力于收采各类俗文学作品予以编集、出版，较著者如李开先《市井艳词》、洪楩《清平山堂话本》、冯梦龙《山歌》和“三言”、臧懋循《元曲选》、沈泰《盛明杂剧》、毛晋《六十种曲》，总共不下数十种之多。研究方面除一批专著（如徐渭《南词叙录》、王骥德《曲律》、吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》和《剧品》）外，还有大量序跋、评点和一部分笔记、书信、日记等资料，尤其是一些有影响的书目给予著录（如高儒《百川书志》在史部著录演义和传奇，晁瑮《晁氏宝文堂书目》著录话本、杂剧、传奇，徐𤊹《红雨楼书目》更特设传奇专类录著），充分

① 李贽《童心说》，《李氏焚书》卷三，明万历刻本。

② 袁宏道《序小修诗》，《袁中郎全集》卷一，钟伯敬增定本。

说明俗文学在时人心目中地位的提高。在考察俗文学流变时，明人初步建立起“史”的意识，如王骥德《曲律》将戏曲发展过程划分为古优人所演和近世“剧戏”两个阶段（见卷四《杂论》），吕天成《曲品》论及杂剧到传奇的体制发展（卷上），胡应麟《少室山房笔丛》历叙小说的源流与类别（卷二十九《九流绪论》下），并把演义视为“今世”新崛起的小说样式（卷四《庄岳委谈》下）。这些论述虽属零星、片段，而作为小说与戏剧史观的萌芽，仍值得我们重视。

“诗体正变”与“文体代兴”的内在冲突，加以宋元以来“文统”分立和“宗派”意识的加剧，造成明代文坛门户纷争激烈、流派兴替显眼的现象。对此明人不仅屡有记载，还试图作出总结。他们多认为，一种主张与派别的兴起，往往有其针对性，即以扫除当下积弊为目标，所以能得到众人响应；但行之既久，自身的弊端也日益显露，特别是追随者的推波助澜，更使原有缺陷无限放大，达到令人难以容忍的程度，于是新的主张与派别便乘时而起。所以袁中道要发出“学之者，害之者也；变之者，功之者也”的感慨[①]，钟惺也作出“势有穷而必变，物有孤而为奇”的判断[②]。袁宏道则把问题提升到理论的层面，得出“法因于敝而成于过”的结论，并以六朝至唐宋诗风的演变为论证：“矫六朝骈丽饤饾之习者，以流丽胜；饤饾者，固流丽之因也。然其过在轻纤，盛唐诸人以阔大矫之。已阔矣，又因阔而生莽，是故续盛唐者以情实矫之。已实矣，又因实而生俚，是故续中唐者以奇僻矫之。然奇则其境必狭，而僻则务为不根以相胜，故诗之道至晚唐而益小。有宋欧、苏辈出，大变晚习，于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取，滔滔莽莽，有若江河。……然其弊至以文为诗，流而为理学，流而为歌诀，流而为偈诵，诗之弊又有不可胜言者矣。”[③]他把文学的流变概括为“因弊而立法，法立而弊生”的过程，虽仍不脱循环论的思维模式，而较之“诗体正变”说的一味“伸正”和“文体代兴”说的倾向“求变”，无疑是更为

① 见袁中道《阮集之诗序》，《珂雪斋文集》卷二，《中国文学珍本丛书》本。

② 钟惺《问山亭诗序》，见《隐秀轩文昃集》，《中国文学珍本丛书》本。

③ 袁宏道《雪涛阁集序》，《袁中郎全集》卷一，钟伯敬增定本。

深刻的见解。这可以看作明人对自己一代文学思想演变的一个反思，而清人便是接续这一反思来开启自己的行程的。

清代，作为传统文学史学的总结期，同时也是它的蜕变与终结期，总结和蜕变都需要以反思前人（首先是明人）为前提。清初学者大都卷入对明代师古、师心两大思潮（思潮下又有各个流派）的讨论之中，各人所持的立场不一，而结果多趋向于崇实、折衷和兼容并包，并由此开创了有清一代的整个学术风气。在这种风气的引导下，文学文献的整理加工有了全面展开，辑佚、辨伪、校勘、注释、考证、编年、纪事、品评、著录、提要都达到一个新的高度，尤其是分体断代文学资料的大型汇编（如《全唐诗》、《全唐文》、《金文最》、《明文海》、《历代赋汇》、《历代诗集》、《全上古三代秦汉三国两晋六朝文》）和重要别集的编年笺注（如《钱注杜诗》、《杜诗详注》、《李太白诗集注》、《王右丞集笺注》、《玉谿生诗笺注》、《樊南文集详注》、《庾子山集注》），体现了古典文学史料工作的集成。清人在从事这类实践中所建立起的一套方法（包括目录学、考据学、语言文字学、版本文献学等），便成为传统史料学的理论总结。

在文学史观念方面，清人也是经过反思后对前代有所继承，有所革新。鉴于明清之际的社会大变乱，清初学者多重视时代政治对文学创作的影响，但不同于传统的政教盛衰决定论，他们反倒倾向于肯定社会变乱对文学的推动作用。钱谦益就曾热情称赞曹植、阮籍、刘琨以至杜甫那些写“千古之兴亡升降，感叹悲愤”的诗篇，还特别高估宋亡时作品，以为“古今之诗莫变于此时，亦莫盛于此时”①。黄宗羲更从理论上加以发挥，提出“厄运危时生至文”的观点②，并针对传统的“伸正诎变”说大胆质疑道：“向令风雅而不变，则诗之为道，狭隘而不及情，何以感天地而动鬼神乎？”③在这种重时变、倡变音的思想启发下，后来的有识之士对文学的“源流正变”也大多持较为通达的态度，如吴乔主张

① 钱谦益《胡致果诗序》，《牧斋有学集》卷十八，《四部丛刊》本。
② 黄宗羲《谢皋羽年谱游录注序》，《南雷文案》附《吾悔集》卷一，《四部丛刊》本。
③ 《陈苇庵年伯序》，同上书附《撰杖集》。

“变乃能复,复乃能变”[①],叶燮强调“唯正有渐衰,故变能启盛”[②],赵翼鼓吹“江山代有才人出,各领风骚二百年”[③],袁枚宣称“当变而变,其相传者心也;当变而不变,其拘守者迹也”[④],纪昀亦承认“有一变必有一弊,弊极而变又生”[⑤],他们在不同程度上都看到了“变”的合理性,跟明“七子”的“文必秦汉,诗必盛唐”大相异趣。即使是一些门户意识较强的论家,如王士祯、沈德潜宗唐而不废宋元,翁方纲宗宋而会通唐宋,也都有一种折衷的心态和包容的气度,不像明人那样褊狭。其中尤以叶燮倡导的“源流本末正变盛衰互为循环”之说最具理论深度。他把诗歌的演进说成“未有一日不相续相禅而或息”,在此流转迁徙之中,创作顺应时代需要和人的心智的开发而不断变化出新,是不可避免的,也只有通过合理的变革,才能保证其兴盛不衰,故“不得谓正为源而长盛,变为流而始衰”。但叶燮并非纯然以变为尚,他曾清醒地指出:“或有因变而得盛者,然亦不能无因变而益衰者”,关键在于正确把握诗歌的源流本末关系,既不能“执其源而遗其流”,更不能“得其流而弃其源”。所以他将文学史的运动看作为一个自源及流而又循末返本的过程,源流正变相互转化,本末盛衰交相渗透,构成一条“节节相生,如环之不断,如四时之序,衰旺相循而生物而成物”的发展轨迹[⑥]。像这样来理解源流正变的关系,既克服了“伸正诎变”的先天性缺陷,又不会导致“变”而忘返、“变”而失本的偏差,可说是对传统“源流正变”观的重大发展,传统文学史观因亦获得其最后与最完善的形态。清中叶以降,改革派先驱龚自珍、魏源倡“逆变”说,主张由“逆”而“复”,由“复”而归于“本”[⑦],遵循的便是这一“源流本末正变盛衰互为循环”的思路,不过因世变日亟的影响,龚、魏的着眼点重在逆潮流而变上面,其所显示的狂飚突进式的叛逆精神便成为传统文学史观破裂和解体的表征。

---

① 《围炉诗话》卷一,上海古籍出版社 1983 年版《清诗话续编》第一册。
② 叶燮《原诗》内篇上,《清诗话》下册,中华书局本。
③ 赵翼《论诗》(其二),《瓯北集》卷二十八,清嘉庆刊本。
④ 袁枚《答沈大宗伯论诗书》,《小仓山房文集》卷十七,乾隆刊本。
⑤ 见前引《冶亭诗介序》。
⑥ 均见叶燮《原诗》。
⑦ 魏源《定庵文录序》,《魏源集》第 238—239 页,中华书局 1976 年版。

清代文学史观念演进的另一条线路，是由"文体代兴"向"一代有一代之文学"推移。"文体代兴"说在明代已形成共识，至清人焦循，更演化成一个理论系统。他在《易馀籥录》卷一五中对《诗经》以下的文学流变作了一番通盘考察，以楚骚、汉赋、六朝五言诗、唐律诗、宋词、元曲、明八股各作为一代文学的代表，历叙其源流升降之迹，而归总为"一代有一代之所胜"。他的基本观念并未超越以往的"文体代兴"说，但立论鲜明，举证切实，阐释周详而逻辑谨严，俨然构成完整的理论架构，为后世文学史家所乐于引用。与叶燮之说相并比，叶氏尚处在传统"源流正变"论的范围之内，焦氏则已突越"正变"观的限制；前者的循末返本似尚未脱离"以复古为通变"的模式，后者的代各有胜更接近于"若无新变，不能代雄"①的文学主张。但六朝"新变"说的理由只限于"在乎文章，弥患凡旧"②，金元以至清人的"代兴"和"代胜"说却得到多种文体兴起和雅俗文学嬗递的有力支持，这大概也是"新变"说经唐宋诗文复古即趋于消沉，而"代兴"说却不断得到延续和发展的缘由。

从焦循的"一代有一代之所胜"再前进一步，便来到了王国维的"一代有一代之文学"，这个提法见于其所撰《宋元戏曲史自序》，而类似的表述早在《人间词话》里即已出现。表面看来，王氏所论如"楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也"③，与前人这类说法无甚差异，但实有不同。一是王氏对此曾加解说："盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。"④这就给"文体代兴"找到了一定的理论根据，使此说站立得更为牢靠。其次，更为重要的是，以往的"代兴"说大抵建立在《易·系辞》所谓"穷则变，变则通，通则久"的思想基础上，从根本上说，还属于一种朴素的辩证观，而王氏之说产生于20世纪之初，已经渗入西方进化论学说的影响，从而

① 萧子显《南齐书·文学传论》，《南齐书》卷五十二，中华书局1972年版。

② 同上。

③ 王国维《宋元戏曲史自序》，上海古籍出版社1998年版《宋元戏曲史》第1页。

④ 见《人间词话》，《王国维文学美学论著集》第364页，北岳文艺出版社1987年版。

构成二者之间的质的区别。上面讲到，明人的“体以代变”观念往往是同“格以代降”结合在一起的，是以有“楚一变而为骚，汉再变而为《选》，唐三变而为律，体格日卑”[①]以及“宋人不能越唐而汉，而以词自名，宋所以弗振也；元人不能越宋而唐，而以曲自喜，元所以弗永也”[②]之类说法，而王国维却明确宣布“谓文学后不如前，余未敢信”[③]，这就同复古派划清了界线。《宋元戏曲史》一书对前人所卑视的戏曲这一文学样式作了系统、深入的考辨，理清了自上古巫舞、优语以至宋元杂剧、南戏的历史演化线索，进而得出元杂剧“能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有”的结论[④]，甚至以为“古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲”[⑤]，没有进化论的眼光是做不到的。特别要注意的是如下一议论：“叔本华曰：‘抒情诗，少年之作也；叙事诗及戏曲，壮年之作也。’余谓：抒情诗，国民幼稚时代之作也；叙事诗，国民盛壮时代之作也。故曲则古不如今。元曲诚多天籁，然其思想之陋劣，布置之粗笨，千篇一律，令人喷饭；至本朝之《桃花扇》、《长生殿》诸传奇，则进矣。词则今不如古。盖一则以布局为主，一则须伫兴而成故也。”[⑥]以抒情向叙事推移为国民成长标志，是否具有普遍性，姑置勿论，而这一概括切合中国古代文学演进的事实，则无庸置疑。同样着眼于主流文学样式的嬗递转换，王国维不满足于一般的“代兴”或“代胜”之说，而要同国民精神的成长相联系，他的进化论的思路不已展现无遗了吗？所以说，从“一代有一代之所胜”到“一代有一代之文学”，实已完成了传统文学史观念的蜕变，开启了近世文学史学的端绪。

“源流正变”和“文体代兴”两大主题的演化，集中显示了传统文学史学的理论观念由集成走向蜕变的历史轨迹。除此之外，清代文学史学还有不少可称道的方面。作为各体文学创作普遍兴盛的结果，清人

① 胡应麟《诗薮》内编卷一。

② 《诗薮》内编卷二。

③ 见《人间词话》，《王国维文学美学论著集》第364页。

④ 王国维《宋元戏曲史自序》。

⑤ 《宋元戏曲史》第十二章《元剧之文章》。

⑥ 《人间词话未刊稿》，见《王国维文学美学论著集》，第371页。

对各类文体的源流因革均有较深入的探究,如冯班之于乐府、歌行(见《钝吟杂录》),钱良择之于古近各体诗(见《唐音审体》),姚鼐之于各类散文(见《古文辞类纂》各体序说),阮元之于骈体文(见《文言说》、《文韵说》),程廷祚、王芑孙诸人之于辞赋(程氏有《骚赋论》,王氏有《读赋卮言》),朱彝尊、江顺诒之于曲子词(见江氏所编《词学集成》卷一引朱氏《群雅集序》及本人按语),李调元、焦循之于戏曲(李氏有《雨村曲话》和《剧话》,焦氏有《剧说》、《花部农谭》),都提出了值得今人重视的意见。清代文坛派别林立,诗如神韵、格调、性灵、肌理诸说及宋诗派、晚唐诗派、汉魏六朝诗派,文如桐城、阳湖、湘乡诸古文派及骈体文派,词如云间、阳羡、浙西、常州诸派,皆自立宗主、门户,各有承传取舍,而他们对于文学流变的不同看法和选择重点,综合起来恰又能达成互补的功效。清代学者在俗文学研究上继承了明人的势头,除有李调元《粤风》、杜文澜《古谣谚》、董康《曲海总目提要》、王国维《曲录》、徐珂《清稗类钞》、蒋瑞藻《小说考证》及《小说考证续编》之类资料、考据性的成果外,观念方面亦时有创新,特别是受到西方纯文学和进化论史学思想影响后,这个领域更成为传统文学史学研究的重要突破口。如王国维以巫舞和优语解说戏曲的起源(见《宋元戏曲史》),刘师培从语言转成文字考辨谣谚到歌诗的演进(见《论文杂记》),梁启超论文学进化的关键在于古语文学向俗语文学的演变(见《小说丛话》),章炳麟据地理环境和风俗制度来比较中外神话传说的异同(见《国学论衡・原学》、《訄书・序种性》),这些前人从未发表过的新见,严重地动摇了绵延两千年之久的同源异流(以"六经"为本)、伸正诎变诸说,从根本上摧毁了它们赖以立说的理论基础,表明一个文学史学的新局面正在酝酿生成之中。

末了,还应该说一说文学史纂形态的演变。清人的史纂体例初起时大体继承传统,而叙述更为翔实精密,传记体如钱谦益《历朝诗集小传》,纪事体如《宋诗纪事》、《明诗纪事》、《词林纪事》,选录体如王士祯《古诗选》、沈德潜《唐诗别裁》、姚鼐《五七言今体诗钞》和《古文辞类纂》,叙目体如《四库全书总目》,皆能代表这个时代的水平。即使是一些片段性的论说,如赵翼《瓯北诗话》对韩孟与元白两派的诗风比

较，翁方纲《石洲诗话》谈唐宋诗的源流异同，亦常举证凿实，分析透辟，迥不同于前人那种点悟式的批评，这跟有清一代重实学的风气显然相关。清中叶起，史纂格局有所开拓，出现了几种带有总体概括性质的著作。像刘熙载《艺概》由《文概》、《诗概》、《赋概》、《词曲概》、《书概》、《经义概》六部分组成，每个部类又都是先总叙、继述流变、末论作法，合而观之，几近于一部完整的分体文学史，只是在写法上仍采用诗话式各则连缀的体例。章学诚《文史通义》由多篇专论组成，而其内篇卷一所收各篇以《易教》、《书教》、《诗教》、《礼教》、《经解》分目，俨然是一部简明的学术史；内《诗教》上下篇历叙文章源流派别，则又相当于总体学术史中的文学史分支。晚清以后，受译介西方论著的影响，史纂文体更有了变化。如章炳麟《文学总略》、《论式》、《辨诗》，刘师培《文章源始》、《南北文学不同论》、《论近世文学之变迁》，以及田北湖《论文章源流》、陶曾佑《中国文学之概观》等，虽仅为单篇，而皆出以文学史家之手眼，纵横开合，动辄数千上万言，完全具备了近世史论的形态。至此，传统文学史学蜕变的条件已全面成熟，现代意义上的中国文学史学科遂应教育改革的需要正式诞生，历史揭开了新的一页。

传统文学史学的历史经验与现实意义

传统文学史学已经成为过去，今天来重加梳理，究竟有什么意义呢？应该说，意义重大。这不光指传统史学积累了丰厚的资料，是我们从事研究所必不可少的依据，也不光指传统史家在评述具体事象时发表过不少精到的见解，足以为我们所吸取，更需注意的是，传统文学史研究之为传统，它在漫长历史过程中所取得的独特经验和所形成的基本思路，在今天看来仍有其未曾过时的合理成分，可用以为建设当前文学史学的借鉴。这个问题要作专门探讨。

我们说过，古代的文学观是一种“杂文学”的观念，它造成美文与实用性文章不分、文学史包容于“文章流别”的现象，而现代意义上的文学史学科的成立，正是以“纯文学”取代“杂文学”为前提的。但要看到，这种“纯文学”的观念实际上是由西方搬引过来的。西方的文学创

作以史诗(小说)、戏剧、抒情诗为大宗,文艺性散文属后起附庸,所谓“纯文学”主要也就指前三种文学样式。我国古代则以诗、文为正宗,小说、戏曲兴起迟晚,且多不入流品。封建文人鄙薄俗文学,弃小说、戏曲于不顾,固属头脑冬烘,而若径行移用西方的文学观念以范畴我国文学传统,亦会出现削足适履的后果。一个明显的事实,便是古代丰富多彩的散文、骈文、辞赋乃至相当一部分文言笔记小说和富于文学意味的野史、杂史、政论、风土记等,在今人的文学史中往往得不到充分的反映。像《古文辞类纂》、《骈体文钞》,更不用说《经史百家杂钞》里的选文,有许多也难以进入研究者的眼界,而这些作品原初是作为典范文章被选录出来的。这样一种反差,不能不令人深思。在这个问题上,文学史家的处置方式前后亦有一些变化。早期对“纯文学”把握甚严,有的文学史著作甚至只保留诗歌、小说、戏曲三个品种。后改为对“文”的部分加以弹性处理,大抵是先出从宽而后见趋紧,尺度不能一律。于是我们看到,《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》或见容于文学史,《三国志》、《后汉书》以及后续的正史、野史则罕所载入,尽管那里面也有写得生动的文字。先秦诸子的文章可读,后人撰写的子书类概从删落,而像谭峭《化书》、邓牧《伯牙琴》、唐甄《潜书》里自有好的杂文小品。《世说新语》是称引的,同样性质的《唐语林》、《今世说》不见提及。《洛阳伽蓝记》可采,《东京梦华录》、《帝京景物略》不录。其实古代社会文史哲不分家,经师、史臣、儒生、方技、羽客、缁流中尽多好文能文之士,那些按图书分类也许不归属文学的典籍中,常会有文学性很强的篇章,仅以不合“纯文学”的旨趣而加摒斥,无疑将大大缩小我们可接受的民族传统。这自然不是要回复到以往“文章”、“学术”不分家的状态里去,而是说,为了切合民族文学的历史事实,似可考虑参用传统“文章流别”论的模式,采取一种“大文学史”的眼光,将研究范围扩展到一切具有较鲜明的文学性的作品上,以写成全景式的中国文学史,这个构想或可一试。

我们还提到,古人的文学史研究是和他们的当代批评、理论建设乃至创作实践紧密相结合的,在当时人们的心目中,“古”与“今”并无须严分畛域,鉴古即所以察今。请看:一部《诗经》流传两千多年,传笺说

解繁如牛毛,而尊之为“经”,求索其“微言大义”以经世致用,终始一贯,这究竟是历史的研究还是现实的研究呢?屈原作为文学史上第一位大家,后世评说纷纭,汉代即有刘安、司马迁、扬雄、班固、王逸诸人各执一词,争来争去,不就争的时人奉行的人格规范吗?下而及于明清诗坛上宗唐宗宋、宗盛宗晚、宗李杜、宗王孟种种主张,谈论的是唐宋,着眼的乃是明清人自身诗歌创作的取向。这些情况表明,在我们先辈的文化视野里,传统不纯然是传统,它有力地介入了当代,于是历史研究与现实研究也就没有必要作明确界分了。20世纪文学史学科的运行却大不一样。时代的悬隔使我们同传统拉开了距离,我们今天自不必为宗唐宗宋大动肝火,因为古典已不再构成令人刻意追摹的范式。这使我们在研究历史时得以摆脱门户之见,尽量以客观、冷静的态度面对过去,而亦容易产生历史与现实互不相涉的错觉,走上为历史而历史的治学道路。但是,历史是不可能与现实截然分割的。现代人之需要学习历史,就是因为历史对他们还有现实意义。文学传统也是如此,它并不仅仅是一堆古生物的遗骸,而是仍然蕴含大量活性元素的有机体,所以才能成为我们的传统,成为发展现代人的审美意识和文学创造力的凭借。当然要作具体分析。作为过去时代的遗留物,传统中有些成分确已死去,甚至还在散发霉烂、有毒的气息;有些成分尚有活力,但或许要给予新的阐发;更有一些成分看来生气不足,而一经加工改造,整合到新的文化系统里,却能化腐朽为神奇,焕发出意想不到的青春魅力。这些全在乎今人的把握。这样说,决不意味着要继续保持文学史与文学创作、文学批评的漫然不分。学科分流乃大势所趋,如何在专业分工的条件下,借鉴前人的做法,适当打通古与今的间隔,加强历史研究中的当代意识,以促进传统的创造性转化,这将是21世纪里文学史工作者的一项重要任务。

传统文学史学惯常从文体流变的角度来反映文学的历史发展,这也是一条富于启示性的经验。多年以来,受庸俗社会学的影响,我们在评论文学作品时,关注的往往不是它自身的文学特征,而是它反映了什么样的社会生活和政治事件,一部文学史因亦成了以文学为载体的社会史乃至政治史。为了克服这种偏向,有人提出要写文学自身的历史,

但对什么是文学自身的历史，以及写文学自身的历史如何不忽略时代生活与文学的总体关联，认识上仍比较模糊。“文体流变”说有可能为我们提示一个方向。文体在古代既指体裁，也指风格；既指个别作家作品的风格，也指群体风格、时代风格甚至某种具有普遍性的风格类型。为什么众多的文学现象都能用文体的范畴来概括呢？那是因为它们都提供了一种形体的规范，或者说，都呈现出按特定原则、规范以组合文本的方式，这种规范化的组合方式（即文章体式）便是一种文学体裁和文学风格得以成立的内在根据。文体既名为“体”，当然不能脱离文学的形体，而经常呈现为作品的外在风貌；但它作为文本的组合范式，则必然关联到文学的各个构成要素，成为作品内容与形式的整体规范。因此，从解析文体入手，确实可以对所研究的文本有一个较完整的把握。更往深一层看，文本的组合方式又取决于人对客观事象的感受方式，以及对这种感受的表达方式，而从根本上取决于人的生活实践和审美心灵。也就是说，作家的人生经历、审美情趣、思维方式、艺术才能，连同他整个个性气质与人格修养，都会自觉或不自觉地展现于他所营造的文本世界，并积淀在其文本构造方式（即文体范式）上。通常讲的“文如其人”，或则如布封的名言“文笔却是人的本身”①，正是指的这种对应关系。于是文体研究便可以通向审美心灵的研究，更由作家个人心理拓展为社会心理、时代心理、民族心理，而诸种社会经济、政治、习俗、文化生活的折光便也蕴含在内了。试看《文心雕龙·通变》用“淳而质”、“质而辨”、“丽而雅”、“侈而艳”、“浅而绮”、“讹而新”这一系列文体风貌上的变迁来说明由古至今的文学演变趋势，不也同时揭示了整个时代精神与审美风尚的转移吗？古人的“文体流变”说不免直观、浑沦，今人要从事这类研究，必须深入其腠理以考察文体范式的具体构成及其转换关系，但不管怎样，这种以文体流变为中心来建构文学史的思路，不失为一条可供选择的写文学自身历史而又不割断其与社会生活联系的好路子。

关于文学运行轨迹的问题，传统文学史学遵循的是循环论的思维

---

①　布封《论文笔》，《布封文钞》第10页，人民文学出版社1958年版。

方式,那种一正一变、一盛一衰往复交替的格局为我们所不取。但是,传统史家并不停留于这粗浅的套式之中,在对具体历史进程作进一步深入地观察之后,常能提出一系列极富于辩证色彩的新鲜见解来。像六朝刘勰、颜之推及唐初史家有关斟酌古今、参用奇正的指示,唐代诗人文人对以复古为革新的手段的倡扬,都是很有积极意义的。宋元以后,围绕着“诗体正变”的主旨,辨析愈益精微,议论也日趋圆到。苏轼所谓李杜诗、颜柳字集古今之大成而又不免造成古意衰谢的说法,曾季狸《艇斋诗话》概括为“大抵一盛即一衰,后世以为盛,则古意必已衰,物物皆然”的论断。据传苏轼还说过:“书之美者莫如颜鲁公,然书法之坏自鲁公始;诗之美者莫如韩退之,然诗格之变自退之始”[①],亦为后人引申、发挥[②]。这种“一盛即一衰”、“有成必有坏”的思路,相当深刻地反映出文学演进中的矛盾运动,恰恰是今人所容易忽略的。明清两代多伸正诎变的论调,但处理正变关系上并不简单化。前引高棅《唐诗品汇》特设“正变”一目,以收纳“正中之变”和“变中之正”的作品,表明人们已意识到由“正”而“变”的推移是一个相涵相摄的渐进过程。后来王世贞《艺苑卮言》中专门分析了六朝诗歌向唐诗转化和盛唐诗作中流露中晚唐音调的情况,得出“衰中有盛,盛中有衰,各含机藏隙。盛者得衰而变之,功在创始;衰者自盛而沿之,弊繇趋下”的结论,并强调这“自是天地间阴阳剥复之妙”[③]。他的弟弟王世懋据以标举“逗”之一说,认为“逗者,变之渐也;非逗,故无由变”,进而肯定初、盛、中、晚各有所逗,修正了前人严守“四唐”分界的成见[④]。又如王世贞、胡应麟等人主张“伸正用变”,延而及于明末许学夷在区分“正变”(变而不失其正)和“大变”(变轶出乎正格)的基础上鼓吹“大变”胜于“正变”(见《诗源辩体》卷二四所论),其“正”“变”互参的思想愈益鲜明。至清代叶燮提出“源流本末正变盛衰互为循环”的原理,并将唐人归纳文

---

① 魏庆之《诗人玉屑》卷十五“韩文公”条所引,中华书局1959年版,第320页。

② 王文禄《文脉》卷三引何景明语:“文靡于隋,韩力振之,古文之法亡于韩;诗溺于陶,谢力振之,古诗之法亡于谢。”(见《学海类编》本)

③ 《艺苑卮言》卷四,中华书局1983年版《历代诗话续编》中册。

④ 《艺圃撷馀》,中华书局1981年版,见《历代诗话》下册。

学进程的“正—变—复”三个阶段推演为“衰旺相循”而又“节节相生”的螺旋式上升的发展模式，更在相当程度上突破了循环论的框架，几接近于科学的方法论了。[①] 当然，传统的文学史观始终未能建立起理念分明的进化论思想，它那循环论套式所带来的保守、复古的倾向每每为今人诟病，而其中蕴含的大量辩证思维的成分似尚未引起足够的关注，其实它凝聚了古人治文学史的丰富经验，某种意义上说正可用来纠正近代庸俗进化论线性思维的偏颇和形而上学的两极对立观的谬误，值得认真总结。

说到文学发展的动因，传统文学史学虽突出了政教的决定作用，却并非惟一的因素。比较完整的提法，仍当以胡应麟所谓“势也，亦时也”的内外互动为代表。“时”指整个时代环境，其中最受重视的自然是政教，包括政治的兴废和文教的隆替，一般多以治世盛世之音为尚，乱世衰世之调为戒，而亦不尽然。刘勰在讨论建安风骨的成因时，就曾归之于“良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气”[②]。后来，朱熹区分不同世次的文章，也认为乱世之文“有英伟气”，非衰世文章“委靡繁絮可比”。[③] 至明清之交的钱谦益、归庄、黄宗羲诸人，更以穷厄危乱之时所激发出来的愤切不平之音为天下至文（见钱氏《周元亮赖古堂合刻序》、归氏《吴余常诗稿序》、黄氏《谢皋羽年谱游录注序》各篇），这些均可视以为传统政教决定论的变奏。至如明何景明在其《汉魏诗集序》中所论：“夫文之兴于盛世也，上倡之；其兴于衰世也，下倡之。倡于上，则尚一而道行；倡于下，合者宗，疑者沮，而率莫之齐也。”虽属明中叶以后文坛门户林立的实况写照，而将盛世文学的倡于上、尚一统与衰世文学的倡于下、分门派相对举，也是对传统政教论者“风动于上，而波震于下”[④]观念的一种修正。另外，前人论时政还常同

---

① 叶燮谈诗歌演进至宋而止，以为“宋以后之诗，不过花开而谢，花谢而复开”（《原诗》内篇下），则又回落到循环论圈子里去。这是他的眼光局限于传统诗文创作所致。

② 《文心雕龙・时序》，范文澜《文心雕龙注》卷九。

③ 《朱子语类》卷一三九《论文上》，中华书局 1986 年版。

④ 《文心雕龙・时序》。

论风俗相结合，因为时政对文学的作用往往是通过社会风俗的中介以实现的。但风俗的概念远比时政来得广泛，也就不能与时政划上等号。明李东阳《赤城诗集序》谈到：“诗之为物也，大则关气运，小则因土俗，而实本乎人之心者。道同化洽，天下之为诗者，皆无所与议。既其变也，世殊地异而人不同，故曹、豳、郑、卫各自为风。”①纪昀《爱鼎堂遗集序》中也说：“三代以来，文章日变，其间有气运焉，有风尚焉。史莫善于班、马，而班、马不能为《尚书》、《春秋》；诗莫善于李、杜，而李、杜不能为《三百篇》，此关乎气运者也。至风尚所趋，则人心为之矣，其间异同得失，缕数难穷。”②他们所谓的“气运”，相当于总体时代精神；而所谓“土俗”、“风尚”，则是指特定地域、人群中所形成的具体习俗风会。乡土习俗影响于文学创作，有如《诗经》里的十五国风、楚辞以及六朝时期的南北文风。至于时际、人群间的风会流转，传统史家亦常述及，如李渔在《词集自序》中讲到晚近三十年来文学好尚的三变（由重八股到重诗再到填词）③，王士祯晚年回顾自己一生所经历的诗歌风气的屡迁（由宗唐到倡宋再回归唐音）④，皆是。像这样用风尚来补充时政，让“时”与“俗”相结合，便使得时代环境对文学的推动显得更为全面而切实。

再看作为文学自身演变趋向的“势”，其实也是个相当混统的范畴。为什么文学创作势所必变，可以有各种不同的解说。早期的说法，如萧子显《南齐书·文学传论》中所谓“在乎文章，弥患凡旧，若无新变，不能代雄”，以及萧统《文选序》所云“踵其事而增华，变其本而加厉，物既有之，文亦宜然”，都还只是很朴素的想头，即把推陈出新作为文学发展的自然之势，没有更多的分析论证。到明清人手里，这个问题才变得复杂起来。一种意见是从人心的变化日新上来寻求文学发展的根源，它发端于梁沈约“赏好异情，故意制相诡”之说⑤，而在清代学者

---

① 见《李东阳集》卷四，岳麓书社 1984 年版。

② 见清刊本《纪文达公遗集》卷九。

③ 见《笠翁一家言全集·馀集》卷八，清雍正八年芥子园刻本。

④ 俞兆晟《渔洋诗话序》所引，见中华书局 1963 年版《清诗话》上册《渔洋诗话》。

⑤ 见《宋书·谢灵运传论》，中华书局 1974 年版《宋书》卷六十七。

中流行较为普遍，如钱谦益《题徐季白诗卷后》谈到“天地之降才与人之灵心妙智，生生不穷，新新相续”[1]，王奕清《历代词活》认定“气运人心有日新而不能已者”[2]，叶燮《原诗》宣称“乾坤一日不息，则人之智慧心思必无尽与穷之日”，都是说的这个道理。另一种意见从文学表达功能的拓展上看问题。如李东阳《怀麓堂诗话》指出：“汉魏以前，诗格简古，世间一切细事长语皆著不得，其势必久而渐穷。赖杜诗一出，乃稍为开扩，庶几可尽天下之情事。韩一衍之，苏再衍之，于是情与事无不可尽，而其为格亦渐粗矣。”胡震亨《唐音癸签》也说到：“盛唐诗格极高，调极美，但不能多，不足以酬物而尽变，所以又有中、晚诗。”[3]再一种意见是从文章体式需要更新的角度立论，如顾炎武所谓“诗文之所以代变，有不得不变者。一代之文，沿袭已久，不容人人皆道此语。今且千数百年矣，而犹取古人之陈言，一一而摹仿之，以是为诗，可乎？”[4]各种文体代兴的言论中大多隐含这个观点。还有一种独特的意见则考虑到文词合乐的需要，如王世贞《艺苑卮言》附录一所云：“《三百篇》亡而后有骚赋，骚赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲”[5]，这类见解在解释词曲起源时常被人引用。而最具有理论深度的，还要推袁宏道“法因于弊而成于过”的主张和纪昀据以作出的“有一变必有一弊，弊极而变又生焉，互相激，互相救”的论断，它能够从文学创作自身的内在矛盾着眼，将新旧文学现象之间的相反相成的关系加以综合、提炼，上升到规律性的层面上来认识，是很有启发性的。种种意见不一，而皆有可取之处。这众多方面对文学自身演变之“势”的把握，加上对“时”的较宽泛的理解，可见古人在文学史动因问题上作过认真的思考，具有丰富的体验。这也是传统文学史学

---

① 《牧斋有学集》卷四十七，《四部丛刊》本。

② 王奕清《历代词话》卷十，中华书局 1986 年版《词话丛编》第二册。

③ 见《唐音癸签》卷十一，上海古籍出版社 1981 年版。按，此为引王世贞《读书后》卷四《书苏诗后》语，文句有改动。

④ 《日知录》卷二十一“诗体代降”条，上海古籍出版社 1985 年版。

⑤ 见《弇州山人四部稿》卷一五二，《四库全书》本。

留给我们的宝贵的思想资源,有助于我们在进一步探讨时克服片面的他律论或自律论观点。

以上就传统文学史学的若干历史经验所作的初步考察,自然是不全面也不深入的,但至少说明了传统并不仅仅是传统,它里面含有足供今人开发和利用的非常现代化的成分,传统也没有简单地成为过去,它还将对未来做出自己的贡献。在实事求是地总结历史的基础上激活传统,使之参与当前建设,是新时代文学史工作者的义不容辞的职责。

第三章　20世纪中国文学史学之检讨[①]

作为一门独立学科的中国文学史学，正式诞生于19世纪至20世纪之交。[②] 这并不意味着此前不存在中国文学史的研究，实际上，古代有关文学创作"源流正变"的探讨中，即已包含丰富的文学史观，古人在对"文章流别"和"文体流变"作阐释时，亦常勾勒出文学运动的轨迹，这些都是今天治文学史的学者们所不会忽略的。但是，"文学史"名称的出现，连同其专业学科的设置和专门性著述的问世，则要迟至上个世纪之交。从那时起，直到眼下来临的又一个世纪之交，中国文学史学经历了整整一百年的演进过程，有其巨大的成绩和长足的进步，也有发展中的曲折、失误以至偏颇与短弱。回溯其演进的历程，总结经验教训，对于推动这门学科在21世纪里更加健康地成长，无疑是有好处的。

学科生成条件

进入系统回顾之前，我想先就作为独立学科的中国文学史学的成立条件略加讨论，它不仅关系到学科的产生，同时也涉及其后来的进展和由此确定的体性、形态。

---

① 本章内容原系作者在"20世纪中国古代文学研究回顾与前瞻"研讨会上的发言，经加工整理成文，刊于《江海学刊》1998年第1期。

② 以中国人编写的中国文学史而言，窦警凡《历朝文学史》脱稿于1897年，至1906年出版。林传甲《中国文学史》编于1904年，当年印成讲义，1910年正式出版。黄人《中国文学史》约编于1904至1909年间，作为教材由国学扶轮社陆续印行。

文学史的研究为什么会在上个世纪之交开始形成为一门单独的学科呢？最简单的回答是归因于外来，因为国外不但早已设立“文学史”科目，在19世纪末至20世纪初还率先出版了几种中国文学史的著述，且已传入我国，[①]国人仿其体例赓作（如林传甲编《中国文学史》即声称仿日本笹川种郎书意），便有了我们自己的文学史学。这个说法自然是符合实情的，但终嫌表面化。深入一步观察，文学史研究由前学科状态发展为独立学科，或者说由潜学科转化为显学科，自有其内在的动因和酝酿、转变的过程值得探索，而其演化的途径又可从文学史观、史料和史纂三个层面上来加以剖析。

首先是文学与历史观念的变革。大家知道，中国古代并没有相当于我们今天的文学观念，古人所谓的“文”或“文学”，最初泛指文化学术，后来逐渐演变出文章、文体的涵义，但仍不等同于今天的文学创作。在古人心目中，经、史、子书以外，凡收入集部的都称作“文”，其中固然有诗、词、歌、赋及一部分文艺性散文、骈文，但亦包含大量章奏、策论、书启、考辨等应用性文字，不纯然是美文学。另一方面，那些用白话口语写成的小说、戏曲、讲唱文学等，则因其俗而不雅，一般又不进入文集。因此，旧时的“文”和“文章”，无论在内涵或外延上都与今人所讲的文学作品有所区别，于是“文章流别”、“文体流变”之类概括，也就难以充分体现我们对文学史的要求。明清以来，俗文学的蓬勃发展逐渐改变着一部分文人学士的心态，开始出现将其与雅文章相提并论的动向，而由于习惯势力的阻挠，终未能实现新的整合。只是进入19世纪晚期，在西方文学样式得到引进和广泛流布的条件下，现代意义上的文学观念才有可能取代旧有的杂文学乃至泛文学的范畴，并以之为依据来重新审视我们的文学传统。作为独立学科的中国文学史学诞生于此际，这应该是基本的缘由。

再从历史观念来看，它在近代的变革也很显然。古代中国社会长

---

① 据已知材料，日本古城贞吉《支那文学史》出版于1897年，笹川种郎《支那历朝文学史》出版于1898年，英人翟理士《中国文学史》1901年出版于伦敦，德人顾路柏同名作1902年出版于莱比锡，均早于国人所编。笹川之书并于1903年由上海中西书局翻译出版。

时期稳定不变的宗法式农业经济结构，产生出“天不变，道亦不变”的形而上学的历史观，更加以历代专制王朝治乱盛衰交替的周期性演化，遂使这一形而上学的命题采取了周而复始的循环论模式，这一切都反映在以“源流正变”论文、伸正而诎变的文学复古思想之中，它构成了传统文学史学的主导观念。按照这个观念，文学上的新变是致衰之由，返古才是振兴之道，于是整个文学史的运行便被描述成一系列周而复始的运动，看不到或很少看到文学创新的积极意义。这样一种态度自然不利于文学史学的建构。19世纪中叶，龚自珍、魏源等倡“文主逆变”之说，揭开向伸正诎变的文学史观挑战的序幕。待到进化论思想传入，“天不变，道亦不变”的传统信条连同其循环论的表现形态，便被彻底打破，文学进化代替了文学复古，人们的历史意识得到发扬，探究文学进化的轨迹成了文学史家关注的焦点。这对于文学史学科的建立，也是重要的撑柱。

其次要说到文学史料的积累与拓展。中国文学有悠久的历史渊源，史料积累是一个长期、渐进的过程，自不待言。而明清两代笼罩在倾心古范的风气之下，人们对传统诗文作了许多大规模的结集和精心的考订工作，亦属有目共睹。这些都为文学史的研究提供了前提。但特别要强调，小说、戏曲、讲唱之类俗文学样式进入文学史料学的视野，对构建文学史学科起了重要的促进作用。俗文学，有别于一般的民间文学，通常指流传于市井间、以市民大众为主要娱乐对象的文学样式。它在唐宋之交已然兴起，而由于士夫文人的轻忽，不被看作文学史料加以保存，仅留其一鳞半爪于社会文化娱乐生活的记载中。明清时期，随着城市商品经济和市民阶层的壮大，俗文学更形发达，开始引起一部分文士的重视，对有关资料作有意识的搜采、编订。晚清社会因政治改革的需要和翻译文学的影响，造成俗文学地位高扬，以致不少文人雅士都来从事这一样式的写作和评论。至世纪之交敦煌文献的发现，大批久已湮没的唐五代俗文学作品展示在人们眼前，遂使这一文学传统的源流因革昭然若揭。俗文学之进入文学研究者的视野，不仅大大拓展了文学史料学的领域，也促成了人们文学观和文学史观的变革。既然这些新兴的文学样式有着丝毫不低于传统诗文的艺术价值，那末打破固

有的文章体制，从学理上予以新的整合，以建立新型的文学观，就很有必要了。与此同时，俗文学在唐宋以后节节向上的势头，恰与正宗诗文在这段时期的相对停滞成一鲜明对照，这也有力地破除了文学复古论者以正变定盛衰的传统格套，而给予进化论史学观以明确的支持。由此可见，史料的拓展与观念的更新是相辅相成的，它们共同构成文学史学由传统向现代转化的枢纽。

还有一个因素，便是史纂形式的演变。正如不少学者所指出，传统的文学批评大多采取直观的、经验论的形态，重在传达审美的感受，而并不讲求知性的分析和实证，即使是对文体流变的把握，也常三言两语，概括无遗，少有较详尽的展开论述。这种情况到明清以后亦开始发生变化。明人崇尚古典，尤致力于各体诗文源流正变的辨析，工夫下得细，范围拓得宽，逐渐趋于系统性的表述和全面性的总结，像胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辩体》之类著作已粗具中国诗歌史的雏形，尽管其批评、论证的方法大体仍属传统。清人承接了明人的路向，而在重实学的时代精神支配下，加强了考证的功力和逻辑的分析，一部分论著在学风、文风乃至体例、范型上已呈露近代化的端倪。晚清西学的译介，更推动了论说和史纂文体的变革。到世纪之初的教育改革，废八股，兴学校，带来专业设置和教材教法的重大变化，中国文学史这门学科连同其讲义著述的形态，便由此破土而出。如果说，明清以来学术风气的演变为文学史的编纂作了长时间的酝酿和准备，那末，新的教育设施则给了它以直接的驱动，并使诸种观念的变更、史料的积累以至研究方法和撰写形式的沿革融合一体，凝集为中国文学史这门学科的有机构成。

以上从史观、史料、史纂三方面探讨了文学史学科的成立条件，看来均属内部因子，其实不脱离其外部环境，诸如社会经济、政治、文化、教育等变动即蕴含、折射于其中。这众多的因素又可大略归结为两个动向：一是传统自身的演变，二是外来文化的促变。传统的演变，如俗文学的兴盛、雅文学的集成、陈旧的观念遭遇挑战、研究方法和表述形式渐趋新创等，为文学史学科的诞生提供了孕育的过程；而外来的刺激，诸如西方文学作品和文学观念的引进、进化论思想的传播、学校教育的改革以及域外文学史著述的译介和出版等，则对它的分娩起了震

荡和催生的作用。20世纪的中国文学史学，正是在这样内外交攻的形势下呱呱坠地，开始了自己的生命旅程。

百年演化历程

作为独立学科的中国文学史学诞生之后，又是沿着什么样的途径行进的呢？为了考察的方便，不妨将它在这一百年来的行程，依据学科发展自身的逻辑，大致区划为四个段落，即学科的草创期、成长期、转变期和更新期。让我们依次作一点回顾。

草创期自20世纪的开首延续到20年代中叶，确切地说当断在1923至1925年间。从某种意义上讲，这仍是传统文学史学向现代文学史学的转变与过渡阶段。一方面，独立的文学史学科已经建立；而另一方面，它还带有由传统学术因袭来的痕迹，尚不能给人以面貌焕然一新的感觉。即以被誉为国人自著的"最早的一部"①——林传甲《中国文学史》而言，尽管其分篇分章追溯历史流变的叙述体例不同于旧编，而所述内容泛然包括群经、诸子、史传、诗文以及文字、音韵、训诂、文章作法等，独独没有小说、戏曲之类俗文学样式，可见作者的文学史观依然囿于传统的文章流别乃至国学源流的框架之中，同现代人的理解相距甚远。这样的例子在早期文学史撰著中并非罕见（如窦警凡《历朝文学史》干脆设"文学原始"、"经"、"史"、"子"、"集"五章分编）。后来一些著述虽陆续补入诗文以外的文学品种，而原有的杂文学体制并未得到清算，以致1918年出版并在当时引起较大反响的谢无量《中国大文学史》，仍不得不采取广、狭二义的文学界说来协调新旧两种观念的矛盾。直至1923年前后凌独见、胡怀琛、谭正璧的几种文学史相继问世②，着意破除文学作品与非文学性文章之间的纠葛，明确标举"纯文学"的概念，我们才有了从内容到形式都符合现代人准则的中国文

① 见郑振铎《插图本中国文学史·绪论》第2页，作家出版社1957年版。

② 按凌独见1922年在浙江编有《国语文学史纲》讲义，次年2月改名《新著国语文学史》由商务印书馆正式出版。另胡怀琛《中国文学史略》1924年3月由梁溪图书馆初版，谭正璧《中国文学史大纲》1925年9月由光明书局初版。

学史，而这正可作为学科草创期告一段落的界标。

当然，草创期的过渡性特点并不仅仅体现于文学史内涵与外延的把握上，诸如文学进化观念与传统“源流正变”说的并存，史纂论述体例与大量抄撮作品及文献资料的杂陈，王朝断代与历史分期的多种尝试（如谢无量《中国大文学史》即以“上古文学史”、“中古文学史”、“近古文学史”和“近世文学史”分编），在在显示出新旧转折过程中二重性变奏的迹象，足以引发今天的史家去作进一步考论。与此同时，我们也要充分肯定这个阶段在创建文学史学科上的业绩。正是由于它的草创，我们才有了若干种成形的文学通史著述，有了分体文学史、断代文学史乃至专题文学史的滥觞[①]，更有了各类大专学校文学史课程的普遍开设。而这些成果的取得，又离不开观念的更新和史料的拓展。比如说，分体史的编写不是从富于传统积累的诗、词、古文入手，偏偏由过去不为人重视的戏曲和小说发端，这个现象颇足玩味。再此如断代史之首重六朝，专题史之突出妇女文学，似亦含有某种深意在。草创期的过渡本质上属于推陈出新的过程，其创造性功能不容忽视。

草创期过后的成长期，大约从 20 年代中叶下延至 40 年代末，以 1949 年中华人民共和国建立为断限。这是文学史学科蓬勃发展的阶段，形成了现代文学史学建设中的第一个高潮。高潮的首要标志在于新型的文学观念和进化观念已然深入人心，经由多方面的鼓吹和应用，演进为本阶段文学史研究的主导范式，甚至产生像刘经庵《中国纯文学史纲》、金受申《中国纯文学史》、谭正璧《中国文学进化史》、刘大杰《中国文学发展史》这样一些标目鲜明的著述，意味着具有现代内涵的文学史学的告成。观念的彻底更新，带来视野的开拓和思想的活跃，不仅在前一阶段有所萌芽的断代文学史和分体文学史得到推广，出现了诗史、词史、韵文史、散文史、骈文史、赋史、戏曲史、小说史以及从先秦到明清历朝文学史全面开花的态势，还特别增强了各种专题性研究，开

---

① 分体如王国维《宋元戏曲史》出版于 1915 年，张静庐《中国小说史大纲》出版于 1920 年，鲁迅《中国小说史略》出版于 1923 至 1924 年，断代如刘师培《中国中古文学史讲义》出版于 1920 年，专题如谢无量《中国妇女文学史》出版于 1916 年，皆开风气之作。

辟出诸如白话文学史、民间文学史、通俗文学史、劳动文艺史、宗教文学史、音乐文学史、战争文学史、民族文学史乃至中国文学批评史和中外文学交流史这样一些崭新的领域，大大丰富了人们对民族文学传统的认识，反过来为文学通史的编纂打下更坚实的基础。鸦片战争以来的近代文学和"五四"以后新文学运动的史料亦被有意识地搜集整理，对史料的概括和研究正着手进行，原来附载于古代文学史末尾的中国近、现代文学渐渐分流而独立出来，形成新的文学史分支门类。就这样，中国文学史学由初期单一性的学科体制演化为多部类综合性的学科群，这也应该是进入高潮的重要表征。还要看到，文学史研究的实践又推动了理论的建树，有关文学史方法论探讨在30年代前后逐渐展开，一些新的思想命题如"白话文学正宗"论、"民间文学本源"论、"外来文化促变"论多创立于这期间，国外文学史家如泰纳、勃兰兑斯、朗宋等人的著述、见解被介绍和引用，均无疑有助于提高我国文学史学的理论水平。而在撰写形式上，本阶段相当一部分著作已逐渐摆脱前一时期那种说明加例证式的单调、刻板的教科书体例，有了较为多样化和个性化表现。这些都可当做文学史学科走向成熟的衡量尺度。

不过话说回来，这个阶段的文学史研究也并非没有弱点。不光是选题还不够宽，钻研还不够深，史料掌握不够全面，人员之间缺少有机配合，致使一部分著述流于浮浅、粗率乃至雷同因袭，更其严重的，是它用"纯文学"和"进化论"的模子来整合我们的文学传统时所暴露出来的形而上学的线性思维和庸俗社会学的倾向。这在片面地用"纯文学"来取代"非文学"，用"白话文学"来排斥"文言文学"，用"民间文学"、"平民文学"来贬抑"士夫文学"、"贵族文学"，用"写实文学"、"社会文学"来否定"唯美文学"、"山林文学"，以及过分抬高外来文化的作用，夸大民族传统的落后保守性，认进步为绝对的进步，衰退为全面的衰退等方面，皆有充足的表现。这个缺失还直接遗留到下一阶段的文学史研究中，对20世纪中国文学史学的基本走向影响甚大，不可不加注意。

从40年代末到70年代中期，大致以"文革"结束和"新时期"肇端为分界，是文学史学科的转变期，它构成现代文学史学进程中的一个特

殊环节。所谓“转变”，也有其多重涵义。一方面，社会的安定、政府的支持、文化的积累、教育的普及，促使中国文学史的教学与研究得以广泛开展，并由以往偏重在私人的讲学与著述转向规范化的公共活动，包括史料整理、史籍出版、教材与专著的编写、选题和研究的分工以及人员组合、梯队建构等，都逐渐纳入有计划运行的轨道，既保证了成品的一定质量，也便于整个工作有条不紊地进行。建国以来的一批学术成果，都是在这样的基础上获得的。但是，这种大一统的模式也会造成限制视野、束缚思想的弊病，尤其是当政治局面发生动荡，波及于文化教育方针之时，每常要引起文学史学建设上的大起大落，这方面的教训并不在少数。转变的另一重表现是马克思主义指导思想的确立。马克思主义在中国学术界的传播早在20世纪20年代即已开始，在三四十年代间已扩展到文学史领域，但用为普遍的指导思想以取代进化论史学观，则是50年代以后的事。运用马克思主义的阶级观点和阶级分析方法于文学史研究，便导致着重从经济制度和政治斗争着眼来观照文学现象，它有助于揭示文学流变与社会经济、政治变动的内在联系，重视文学传统中人民性与现实主义精神的发扬，克服庸俗进化论者只看文学形式的演进、不问政治内容好坏的偏颇，但若加以狭隘的理解和直线式推导，也会引向两极对立的思维模式，将复杂多变的文学现象单一化。建国以来先后流行的“现实主义与反现实主义相斗争”的公式以及“民间文学主流”论、反“中间作品”论、唯“政治标准”论、“愈是精华愈要批判”论，直到“文革”期间的“横扫一切”和用“儒法斗争”来贯串全部文学史，实际上都是这种简单、机械的思维方式的投影。

这样说来，并不是要否定本阶段文学史学科建设的成就。应该承认，在有计划、有组织的安排下，加以文学史工作者的群策群力，无论是史料整理、教材编写、专题研究或队伍建设，从总体水平看，较之以往是有所前进的。60年代初期由中国科学院文学研究所和部分高校人士集体编纂的两部《中国文学史》之获得普遍接受，成为一定时期内有关专业的稳定性教材和带有权威性的社会读物，正可以作为本阶段文学史学达到新的质量高度的明证。在此期间，学者们自觉地学习和应用马克思主义理论，更有广大青年学生的热情投入，先后引发了好几场激

切的论辩，尽管那种提出问题的方式带有“大批判”的色彩，而所提出的问题，诸如文学史的分期和演进脉络、文学盛衰的社会条件与内在根据、文学发展中的规律性、文学评价的标准、文学传统的批判与继承等等，却是每一个严肃的文学史家所难以回避的，它将促使人们去作深一层的理论思考。另外，大力从事现代文学史的学科建设，也是本时期的一大建树。在相继出版的大批研究著作中，“五四”以来的文学史料得到重点发掘与整理，新文学运动的进程有了系统阐述，革命文学的传统获得充分发扬，而由于现代文坛上新旧对立的尖锐和党派纷争的剧烈，这方面论述自不免带有泾渭分明的色调，从而对两极对立的思维定势起了推波助澜的作用。再将这一定势延伸到建国以后文艺思潮的批评上来，处处设置对立面，事事上纲上线，便成了“文化大革命”的舆论先导。

“文革”结束，万象更新。从 70 年代后期起，文学史研究也步入更新期，出现了学科发展中的又一个高潮，于今方兴未艾。新时期文学史工作的“拨乱反正”，是从打破僵化的两极对立模式入手的，它力图恢复科学论断的实事求是的作风，把理论概括建筑在可靠的实证材料的基础上。为此，文学史料的建设受到普遍重视，诸如《全唐五代诗》和《全唐五代文》的重新校理，《全宋诗》、《全明诗》、《全清词》、《中国近代文学大系》的编集，《中国新文学大系》的续纂，乃至一些重要的或过去被忽略的作家文集和传记资料的收辑订补，都迅速地推上议事日程，一派百废俱兴的气象，在文学史学科的发展历程中可谓盛况空前。而随着史料的全面拓展，文学史研究的领域得到了新的开拓，视角在不断更新，像政治、经济、学术、宗教、音乐、绘画、习俗、心理诸因素与文学流变的关系，以及文学自身在主题、意象、结构、范式、文体、风格、思潮、流派等方面的演化，都有了专门论述，分体史、断代史、专题史愈形发达，当代文学史成立，现代文学史重构，近代文学史复苏，区域、台港、少数民族和中外比较文学史兴起，文学通史建构，加以海峡两岸的学术交流和域外史学的输入与借鉴，文学史学科的推陈出新十分引人注目。在此基础上，理论探讨也日趋活跃，不光停留于具体问题的争鸣，还常提升为文学史学一般原理原则的探究，涉及中国文学的民族特质、文学史

的运行轨迹、文学发展的动因和动向、文学演化的形态与逻辑，以及文学史研究的目的任务、学科的内在体性和层次结构等众多方面，而各种学说思想如社会学、心理学、语言学、文化人类学、结构主义、存在主义、女性主义、接受美学乃至系统论、控制论、信息论、耗散结构理论等，亦尝试应用于文学史研究，给文学史学的建设带来了多元互补、分流并驱的繁荣先兆。总的说来，这一更化创新的趋势尚处在起步阶段，无论实践形态或理论总结均不成熟，亦不免有种种偏差谬误，但其前景无疑是十分广阔的。

反思与前瞻

匆匆追溯了20世纪中国文学史学的行迹，可以得出一些什么样的观感呢？

首先要认定，20世纪确实是文学史学进程中的里程碑式的时期，不仅因为它在文学史观念上促成了由传统向现代的转化，也不仅因为它在文学史料的建设上有了系统、全面的展开，更不只是在于文学史纂形式的演变，而是由于它把三个方面结合起来，在批判地吸取前人有关研究成果的基础上，实现了文学史学科从“无”到“有”、由“潜”至“显”的飞跃，并在不长的时间内将这单一性的科目繁衍、生息为庞大、密集的学科群落，这确是划时代的壮举。在这过程中，它辛勤地积聚资料，不倦地探索方向，努力实验着各种方法和体例，向其他学科求援，与域外展开交流，这里面凝结了数代学人的生命与血汗，寄托着他们的期待与关怀，惊心动魄，可歌可泣！20世纪的巨大功勋是无论如何也不能抹煞的。

但是，20世纪并不是一个成熟的世纪，文学史学的演进不单经历了由幼稚到逐渐成长的过程，也碰到过种种艰难、曲折以至挫折，这不能不在它自己身上投下阴影，甚或对它的体性发生扭曲。反思这另一面的情况，引出必要的教训，或许能对研究工作的继往开来有所借鉴。

哪些是我们需要注意的问题呢？

一是要确立文学史研究的学术品格。文学史是学术事业，不是政治或其他，也不是达到政治或其他目的的工具，这应该是自明的道理。

回顾这一百年来的行程,凡是在研究工作中坚持学术自立的品格,孜孜以求地探究事理,其成果往往包含有研究者个人的某些真知灼见,存活的时间会长一点;相反,不是为了学术去从事研究,趋时苟容以求一逞,则难免人云亦云甚至刻意讳曲,其成果的生命力必然是短暂的。至于因政治、经济等变动而波及学术,造成大起大落、忽东忽西的局面,其危害之烈尤不可胜言。对后一种情况学者本人自无能为力,但随时保持清醒的头脑,明确意识到自己是在搞学术而不是其他(改行另当别议,但不必再打学术研究的招牌),对于抵制不良风气的侵袭总还是有意义的。我这样说,决无意于提倡"唯学术"论。学术是人生的一部分,文学史研究也不在外。学人可以将自己的专业工作视为个人生存的主要方式,而作为社会的人,他必定还有其他的生存活动和生命体验,与他的学术生命息息相通,不能强为排除和割裂。于是,在他的学术研究中也必然要渗透着他的整个人生体验,通常所谓的"时代精神"或"时代气息",便是这种体验的一个组成部分,而文学史观的建构、史料的选择乃或史纂形式的运用,亦皆离不开其人生体验的潜在制约。正因为如此,文学史的研究又会反过来影响研究者对整个历史、社会、人生的态度,扩而及于社会群体,学术遂有了它的时代功能。但这不等于学术即政治,也不能将学术研究的社会效益单纯归结为政治功利,更切忌以急功近利的目标来从事学术运作。如何在学术自立与人生关怀之间维持适度的张力,看来是每个学人及其事业得以妥贴安顿的关键所在。

第二点,我以为,需要对中国文学史研究的对象和范围来一个重新界定。前曾说到,世纪之初文学史学由传统向现代的转化,正是从明确界定文学与非文学的区别开始的,一部分研究者借用近代的文学观念,扬弃了传统的杂文学体制,才有了今人编写的文学史。但要看到,这种"纯文学"观念实际上是从西方搬取过来的。西方的文学创作以诗歌、戏剧、小说(史诗)为大宗,文艺性散文属后起附庸;我国古代"文章"则以诗、文为正宗,小说、戏曲兴起迟晚,且多不入流品。封建文人鄙薄俗文学,弃小说、戏曲于不顾,固属顽固不化,而若径行移用西方的文学观念以范铸我国文学传统,也容易造成削足适履的后果。一个明显的事实,便是古代丰富多采的散文、骈文、辞赋乃至相当一部分文言笔记小

说和富有文学意味的野史、杂史、政论、风土记等，在今人的文学史中往往得不到充分的反映。像《古文辞类纂》、《骈体文钞》，更不用说《经史百家杂钞》里的选文，有许多也很难进入研究者的视野，而这些作品原初是作为文章典范被选录出来的。这样一种反差，不能不令人深思。在这个问题上，文学史家的处置方式前后亦有一些变化。早期对“纯文学”把握甚严，有的文学史著作甚至只保留诗歌、小说、戏曲三个品种。后来改为对“文”的部分进行弹性处理，大抵先出从宽而后见趋紧，尺度不能一律。于是我们看到，《左传》、《国语》、《史记》、《汉书》或见容于文学史，《三国志》、《后汉书》以及后续的正史、野史一般不会载入，尽管那里面也有写得生动的文字。先秦诸子的文章可读，后人撰写的子书类概从删落，而像谭峭的《化书》、邓牧的《伯牙琴》、唐甄的《潜书》里自有好的杂文小品。《世说新语》是引用的，同样性质的《唐语林》、《今世说》不见提及。《洛阳伽蓝记》可采，《东京梦华录》、《帝京景物略》则不录。其实古代社会文史哲不分家，经师、史臣、儒生、方技、缁流中尽多能文之士，那些按图书分类也许不属文学的典籍中，常会有文学性很强的篇章，仅以不合“纯文学”的旨趣而加摒斥，是对民族文学传统的毁损和糟蹋。当然，这不是要回复到以前“文章”、“学术”不分家的状态去，但我想可以尝试采取一种“大文学史”的观念，将研究范围扩展到一切具有较鲜明的文学性的作品之中，以写成全景视野式的中国文学史，这或许是今后应予致力的一个方向。

再一层考虑，是要加强文学史研究的当代意识。文学史作为历史，自然是对传统的把握，但把握者是当代社会生活中的人，他所从事的研究属于当代学术的一部分，这个事实似不应忘记。看看我们的先人，他们倒是很关切“当代”的。像明清诗家经常挂在口头的“诗体正变”论，讲究什么宗唐宗宋、宗盛唐宗晚唐、宗李杜宗王孟，争来争去，不就是为了给自己时代的诗歌创作确立典范吗？古人的文学史研究，实际上是他们的当代文艺批评的组成部分，“古”与“今”是完全交融在一起的。20世纪的情况就不大一样，时代的悬隔使我们同传统拉开了距离，我们今天不必为宗唐宗宋大动肝火，因为古典已不再构成今人刻意追摹的范式。这使我们在研究历史时得以摆脱门户之见，尽量以客观、冷静

的态度面对过去,而亦容易产生历史与现实互不相涉的错觉,走上为历史而历史的治学道路。但是,历史是不可能与现实截然分割的。现代人之需要学习历史,就是因为历史对他还有现实意义。文学传统也是如此,它并不仅仅是一堆古生物的遗骸,而是仍然蕴含着大量活性元素的有机体,所以才能成为我们的传统,成为发展现代人的文学思维和文学创造活动的凭藉。当然要作具体分析。传统的有些成分确实已经死了,甚至还在散发霉烂、有毒的气息;有些成分尚有活力,但或许要给予新的阐发;更有一些成分看来生气不足,而一经加工改造,整合到新的文化系统里,却能化腐朽为神奇,焕发出意想不到的青春魅力。这些全在于今人的把握,是文学史工作者的一项义不容辞的职责。过去我们常讲"批判继承"、"古为今用",便是对这项职责的认定,而由于口号的简略,加以操作上的简单化和实用化,也滋生了不少流弊,但着眼于激活传统,不是把传统搞得更死,仍然是时代的合理要求。如何在坚持学术自立的前提下,处理好传统与当代之间的辩证关系,以促进传统的创造性转化,使其在当代社会和文化生活里发挥活生生的积极作用,这也该成为文学史研究中须加妥善解决的课题。

末了一点,是倡导理论思维的更新。中国文学史学是一门历史科学,科学注重实证,也少不了理论概括。不建立在实证基础上的理性,不是真正的理性;而排除了理念指导的实证,也上升不到科学的水平。从二十世纪文学史学科发展的情况来看,多数学者是比较重视实证研究的,这方面的成绩也显得突出,从而为学科的建构奠定了良好的基础。但另一方面,理论的建树则相对薄弱,整整一百年间仅有过几段短暂的驻目,许多关节性问题未得到深入展开,更很少提到方法论层面上来加以总结,这不能不说是学科建设上的一大缺陷。建国以来,在五六十年代之交的"教育革命"和80年代中期的"新方法热"之中,有过两次讨论的热潮,似乎都不成功,于是更增强了文学史工作者对理论研究的疏离感,甚而标榜"只讲实事,不问方法",这实在是一种误导。"实事"诚然要讲,不有其"实",何来其"是"? 然而,从具体的事实材料过渡到所求之"是",仍要经历一场飞跃,所谓"去粗取精,去伪存真,由此及彼,由表及里",便不能不关涉到方法的讲求。以往理论概括出现失

误，除学术以外的原因外，根本在于方法论上的偏差；没有比较正确的理论思维作引导，单凭成堆的史料，并不足以保证脱出旧有思维模式的窠臼。

说到“方法”，我以为有必要区分它的两个不同的层次，一是具体的研究方法，二是内在于这一方法体系中的人的思维方式，两者不能混同。就具体研究方法而言，实无新旧高下之别，也就是说，完全无须在“新方法”与“传统方法”之间故作轩轾，凡是行之有效的都该采用，而且不同方法自有其不同的适用范围。80年代“方法热”之中，一些过于热心的提倡者所犯的一个错误，便是唯“新”即好，其他不在话下，所以很激怒了一部分持传统方法者。撇开这一点，他们的倡扬、介绍和实验自应受到欢迎，因为研究方法总是愈多愈好，多了便有选择的余地，而试验过程中的幼稚和失败本属当然，是需要精心扶植而无须严加谴责的。对于用惯传统方法的人，也不必嘲笑他们的“落伍”，传统方法仍有广阔的用武之地，各人走各人喜爱的路，在全局上正可以达成互补。但是，要讲到内在的思维方式，则确然有一个随时代而更新的问题。古人信奉“天不变，道亦不变”的训条，他们用这个观念来考察文学的流变，就形成以复古为依归、伸正而诎变的文学史模式，到了近代不得不加以变革。同样道理，20世纪由进化论的传播所引起，而后又因庸俗社会学的阶级观而得到加强的线性思维，那种只顾一点、不及其余、片面推导、无限引申的思想方法，给文学史学科的理论概括带来极大的弊害，也到了应加彻底清算的时候。线性思维在20世纪的一个独特表现，便是盛行一时的两极对立模式。试看20世纪文学史学的演进，尽管理论观点上前后颇有差异，而思考问题的路子却有惊人的相似之处，不管是白话/文言、平民/贵族、民间/庙堂、大众/小众、进化/退化、革命/保守、本土/外来、传统/现代，乃至为人生/为艺术、现实主义/反现实主义、儒家/法家、精华/糟粕，无不两两相对，而且总是用一方来排斥另一方，造成正负两极各立统系，你死我活、互不交渗的文学运行图象，这怎能不陷入线性思维，而导致事物多方面联系的割裂与单一化呢？这种两极对立的模式也有它的根源，那就是20世纪里绵延不断的政治革命和与之相伴随的激烈的意识形态斗争。在这空前规模的政治大动

荡和思想大交锋的背景下,“不是东风压倒西风,就是西风压倒东风”,人们的思维易趋极端,实在也是不足为奇的。今天既已进入“和平与发展”的时代,更新我们的理论思维方式,承认对立而又统一,多元而又互补,应该是顺理成章的事。而有了新的思维方式,我们才有可能跳出固有的格套,去认真思考和重新把握文学史上一系列亟待解决的课题,推动这门学科的理论建设更上一个台阶。

关于20世纪的中国文学史学,可以反思之处尚多,不一一缕述。希望这里提出的几个问题能引起学界同人的兴趣和关注,还希望有更多的人来从事检讨,以促成当前这个世纪之交的学术转型,以开创21世纪文学史学科的新局面。

【附录一】

从“清点”到“盘活”[①]

——世纪之交古典文学研究的风景线

中国古典文学研究有悠久的历史渊源，但它发展成为一门独立的学科，却是20世纪以来的事；在这之前，是谈不上专业的古典文学研究的。这样说，并非出于我们将19世纪以前的人都归之于古人，从而抹煞了他们也有自己的传统与当代，而是指在前人的观念里，传统与当代本就不分畛域，鉴古即所以察今。请看：一部《诗经》流传两千年之久，传笺说解多如牛毛，而尊之为“经”，追索其微言大义以经世致用，终始一贯，这能算真正意义上的古典文学研究吗？屈原作为民族文学史上第一位大家，后世评说纷纭，汉代即有刘安、司马迁、扬雄、班固、王逸诸人各执一词，争来争去，不就争的时人心目中的人格规范吗？下而及于明清诗坛上宗唐宗宋、宗盛宗晚、宗李杜宗王孟种种主张，谈论的是唐宋，着眼的则是明清人自身诗歌创作的取向。这些情况表明，在我们先辈的文化视野里，传统不光是传统，它有力地介入了当代，于是对传统的认识也就同当前的文学创作、文学批评紧密相结合，没有必要作进一步区分了。

古典文学研究开始形成其专门性领域，或许可以溯及本世纪初林传甲、黄人等有关中国文学史的早期著述，不过那也仅就材料框架的设置而言，并不等于树立了明确的学科意识。只是到“五四”新文化运动的发生，尤其“文学革命”口号的提出和新文学创作实践展开后，古典文学（当时称“旧文学”）才被视为有别于新文学的一种独特的文学范畴而区划开来，对它的清理和反思方足以构成一门别具内涵的独立学科。从这个意义上说，古典文学研究是20世纪“文学革命”的产物，其

---

① 本文系应《文学评论》编辑部之约为“20世纪文学回顾”专栏所写的笔谈，刊于《文学评论》1999年第6期。

学科对象与范围由新文学的诞生而取得基本的定性。

"文学革命"促成古典文学研究的专门化,但"文学革命"又是以"革"旧文学的"命"为职责的,这不能不给本世纪以来的古典文学研究带来影响,造成它的一些特殊的倾向。最显著的有这样两个方面:一是它的批判性,即注重用批判的眼光来审视所研究的对象,努力从中搜索其不符合现代精神和现代人生活需要的方面,予以否定性评价和公开的扬弃,这从"五四"新文化运动标榜的"反传统"直到建国后用两个阶级、两条路线斗争贯串文学史的做法上,都可以得到佐证。当然,"五四"文化人并不一味反传统,鲁迅的心仪魏晋风度和彰扬民间文艺,胡适的发掘、建立"白话文学"统系,周作人的偏嗜晚明小品及性灵思潮,皆为人所熟知,但严格说来,这只是借助于传统中的非主流文化以颠覆其主流文化的策略,未能改变其反传统的实质,正好比后来的文艺政策里虽亦有"取其精华,弃其糟粕"的说法,而在"愈是精华,愈要批判"的极左路线导引下,"破"字当头自是天经地义,无所规避。研究工作中的另一个特点是它的疏离感,即不再积极地援引传统以面向当代,而是听任二者分流,致使传统日渐沦为已经消逝了的历史的一部分,对它的考察和研究也便带有清点遗物,摩挲古玩的性质。胡适当年提倡"整理国故",开了这个风气,而后各种辑佚、校勘、考据、笺注以至史料的集成、史实的编排,实际上都是沿着这条路子走下来的。

批判和疏离,源出同一个根子,即中国新文化与老传统在特殊历史条件下的某种断裂(非完全断裂),但二者表现形式不一,产生的结果也很有差异。如果说,过激的批判,特别是政治性批判曾给古典文学研究带来许多不必要的损伤,那末,疏离化的考察与资料实证工作,由于解脱了以往盛行的传统与当代的纠葛和与此相关联的种种门户歧见,反倒能促使研究者较为平心静气地对待其所研究的对象,并尽可能地作出切合实际的观照与判断。20 世纪在文学遗产清理方面的重要业绩,正是靠这种方式获得的。尤其晚近一二十年来,在思想解放的大背景下,政治批判的倾向愈益淡化,实证性研究广泛展开,它成了古典文学领域里的显学,支配着一代人的学术观念与风气,有目共睹。

实证性研究为古典文学学科建设打下切实的根基,本身也有继续

拓展的余地，进入新世纪后，仍将构成研究工作中强劲的一翼，当无疑义。但它是否足以概括古典文学研究的全部内容呢？或者说，在弄清事实的基础上，还有没有别的任务等待我们去实现呢？科学活动讲求的是“实事求是”，它以“实事”为起点，更以“求是”为目标，这个“是”指的是“实事”中内蕴的意义所在。所以我们不能停留在观察和收集事象材料的阶段，而要透过对事象的分析与综合，把握其总体关联，探究其内在意蕴。“整理国故”若仅限于将“国故”当作历史遗物予以收录、登记，是达不到这个目的的。要意识到它同时是一种活生生的资源，具有可供开发和利用的潜能，一旦释放出来，会发挥巨大的社会功效。这就要求我们的研究工作从初步的“清点遗物”转入进一步的“盘活资产”，真正用活用好这笔精神财富。

还需注意到，近百年来因社会变迁而推动的文化转型，其重心已经由革命转向了建设，即由破除旧观念、旧习俗演进为确立新思想、新文化，而民族新文化的建构断然离不开对传统资源的摄取与改造。据此而言，过去一段时期里传统与当代之间的疏离乃至对立的关系将会有很大程度的改变，传统会愈来愈积极地面向当代，切入当代，参与当代文化的有机构成，对此要有充分的准备。这决不意味着古典文学研究又将回复到19世纪以前那种与当代创作、批评漫然无分的状态。不仅学科分流乃大势所趋，而且传统与当代文化之间的异质性存在，也使得直接移用传统于当代实践罕有其可能性，比如说，难以设想今天的新诗创作和批评仍限制在宗唐、宗宋的范围内寻找矩矱。尽管如此，传统和当代的内在联系毕竟是割不断的，传统孕育出当代，当代脱胎自传统，它们在历史的长河中原是互相通贯。作为过去时代的遗物，传统中确有不适应现时代发展需要的一面；而作为历史演化的基因，又必然包含民族生活以及人类生存的普遍性经验在。总结历史的经验，用为建设新文化的借鉴，促使传统与当代在更高层面上的结合，或许将成为下一个世纪古典文学研究关注的焦点。

可喜的是，这一新的态势在当前的研究工作中业已呈露端倪。如果说，80年代中叶出现的“20世纪中国文学”的概念打通了近、现、当代文学的分界，那末，90年代以来便不断有人思考，尝试将古典文学也

融汇进来,以求得中国文学史的整体观照。换言之,现代作家不仅仅被认为是现代的,从他们身上发现了不少传统的因子;古典文学也不单纯局限于古典,其中开发出了现代思想文化的潜能。在从事这类研究时,梳理历史的脉络,细心考察和追踪中国文学由传统向现代演进的轨迹固然十分重要,而越出具体事象间的关合、排比,从异质文化互参互补的角度上来开展古今中外的对话、交流,以促进民族传统的现代化和世界化,亦不失为有效的途径。无论取哪一条路,都呼唤古典文学研究者打开自己的眼界,突破封闭的圈子,进入广阔的天地,这或许当成为活跃于21世纪的新一代学人的自觉努力方向。

下编

文学史学的理论探讨

第四章　文学史观念谈[①]

——综述与评议

新时期以来，中国文学史的研究进入了繁盛的局面。据粗略统计，近十年公开出版的各类文学史著作已达一百种之多，还有以特定思潮、流派、主题、意象及其他专题性研究为旨归的大量论著，亦属文学史的范畴，这表明整个研究工作的重心，已由往昔的个体（作家作品）分析转向初步的历史综合。综合，不仅是史料的排比，更需有理论观念的驾驭，于是文学史观的探讨便应运而兴。这场讨论肇端于 80 年代中叶文学史领域宏观研究的倡导，而充分展开于 90 年代前期。自 1990 至 1994 年间，先后在桂林、大连、漳州等地举行一系列全国性的研讨会，发表了不少有见解的言论和文章，许多杂志给予关注，《文学遗产》、《江海学刊》、《社会科学辑刊》曾特辟专栏刊载。经过反复研讨，论题渐形清晰，焦点也愈益集中。本文拟就其中最突出的几个问题作一番梳理，或许对讨论的继续深入不无裨益。

“还原”与“重构”

文学史工作的意义何在，是要努力去还原历史还是去重新构造历史，这是文学史观探讨中首先碰到的难题。

按照传统的理解，史书的价值在于信实可靠，而信实可靠的依据又全在于符合历史的本来面貌。因此，还原历史，或者叫复现历史，便是

---

① 本章内容原系作者参加“文学史观与文学史学”研讨会后的总结，整理成文，刊于《江海学刊》1994 年第 6 期。

文学史研究的首要目标。达到这个目的,文学史就算完成了基本任务,至于解释、评价之类皆属进一步的要求了。持这种观点的人,大多将史料的收集和考订视为文学史工作的主要内容,在编排史料上也尽量做到有根有据,以为这样做的结果,便可以最大限度地实现还历史以本来的面目。

这个信念在讨论中受到严峻挑战。有人指出,历史的存在显现为三个不同的层面:作为客观的历史流程,是历史的原生态,它已经消逝而不可复现了;作为留存下来的遗迹(包括通常所谓的文本、史料、胜迹等),仅属于历史的遗留态,它跟原生态历史已有了差距,而后人依据遗留态历史重新整理、编写的论著,其间渗透着后人的价值判断,只能构成历史的评价态,它更不能同原生态历史相提并论。由此看来,还原历史不过是一种幻想,既无可能也无必要,而历史研究的实在意义则在于重构历史,反映研究者自身对历史的理解和判断。有人甚至倡议不以“真实性”(即是否符合历史原貌)作为衡量历史论著的标准,而用“有效性”(即研究的成果对当前是否有用)来加以评判,因为重构的目的即在有效。这样一种推演到极端的论调,自亦不免遭受诘难,不少人仍然坚持历史真实性的标准,并相信通过认真研究以求得逼近历史原貌是有可能的。

应该怎样来看待这场争议呢?不妨先探求一下两种观念背后所隐藏的不同思路。还原论的前提是确认有个一成不变的实体悬于历史的时空间,它虽然已经消逝,却又在各类史料及文本中留下自己确切的影踪,后人据以索貌图形,便可在一定程度上恢复并把握历史的真身,所以根本不存在什么重构问题。这可以说是一种直观反映论的思维逻辑。重构论者虽也不否认历史原生态的客观存在,但认为这一客观的历史流程具有变幻不定的外貌和多侧面、多层次的内部架构,足以向不同的人们显示不同的意义,加之留存的史料残缺不全、真伪相杂,即使提供了某些现象,仍难以穷究其底蕴,后人便不得不凭藉自己的理解来从事收集、考校、取舍、排比,冀以理出一条清晰的头绪来,这就成了历史的重构。由于各个史家在立场、观点、知识、才能、意图、方法上存在种种歧异,他们选择,组合史料以构成历史整体的方式各有不同,历史

的重构不会有一个定本,重构运动也永远不得终止。故而每个时代都不能满足于已有著述,而要不断重新编写自己的文学史。这样一种观念,可称作双向建构式的认识路线,较之直观式的反映论,可能更贴近情理,也更合乎辩证法的精神。

有这么一种意见,认为文学史不同于其他方面的历史,因为其他历史现象(如社会经济、政治活动)确已消逝不可复现,文学史上却留存了大量的作品,跟这些作品打交道,就等于面对文学史的原貌。这个说法亦有待斟酌。所谓原生态的文学史,究竟指的什么?在我看来,那是由历史上曾经出现过的种种文学活动及其产生背景所构成的,包括作家的创作经历、作品的流传过程、读者的接受情况以及同这些活动相关的社会经济、政治、思想、文化诸因子间的交互作用在内,是一个以文学审美为中心的庞大的历史生态系统。至于留传下来的作品,即使保存得相对完整,也不过是文学活动的结果而非其过程,是活动的一种反映而非其自身。我们当然可以由这些作品的存在,以窥探作家的创作心态、时代的审美风尚、文人间的交游切磋、传统的因袭与突破乃至版本沿革、读者变易等情况,但仍然远不足以概括整个文学审美活动的历史大系统,更何况文本章句的散佚、错置、讹误、伪出比比皆是。它们同样只能构成残缺不全、真伪杂出的现象世界,不能等同于历史原本,对它们的整理与研究,自亦属历史重构的一部分。

肯定重构论的合理性,同时要防止它可能导致的主观主义和相对主义的倾向,关键在于掌握历史"三态"之间的辩证关系。应该看到,原生的历史固然不可重演,但它毕竟在遗留态里留下自己的踪迹,而后人根据遗留的素材来重新构建历史时,亦不能不注意吸取其中原生的成分。一切严肃的史家都要高度重视史料的发掘和考订工作,正体现他们接受历史原生态制约的自觉性;离开了这种自觉,历史研究便堕落为胡编乱造。另一方面,每个史家虽各有自己的主观性,却并非任何一种主观性都具有同等价值。只有站在时代的先进水平上,由走向未来的趋势反观历史,方有可能进入历史的深层,把握住沟通历史与现实的脉络。因此,重构历史决非随心所欲,它要受到历史和现实两个方面的制约,也就是说,要以历史的客观存在和现实的客观需要为准绳,以摆

脱主观主义的泥潭，取得历史研究的客观性和科学性。

基于这样的理解，便可进而谈论历史研究的真实性问题。重构的历史有无真实性可言？我以为是有的，但它不等于还原历史（那是不可能的），也不能单纯从主体效益着眼（那又会走向相对主义），而应该置放在历史与现实的双重制约关系上来认识，即：一方面，它要尽可能地以史料中的原生态成分作为重构的素材，力求在现象层面上逼近历史的原貌（只有在这个层面可云"逼近"）；另一方面，它更要从历史与现实相沟通的角度来探索历史嬗变的内在逻辑，寻求历史自身的新的意义。这后一方面的要求之所以合理，不仅因为研究者是现实生活中的人，他必然要从现实的视角出发观照历史，也由于历史和现实本来是相通的，历史流向了现实，积淀于现实，它的某些潜能甚至扩展、转化而为现实，于是由现实反观历史，反倒容易发现历史中某些隐蔽的质素和具有持久生命力的东西。从这个意义上讲，重构历史也就是重新发现历史，它把历史是什么和历史将会怎样这两个互有关联的问题综合起来解答，从而达到更高的历史真实。当然，现实生活是不断发展的，历史与现实的关系也在不断调整之中，这就决定了历史的真实性也要不断发展、变化，永无止境，它不可能成为一种凝固不变的实体，这也是我们不以符合历史原貌作为唯一评判标准的原因。

于此还可涉及讨论中经常提到的文学史研究的历史性与当代性、客观性与主观性、一体化与多元化的关系问题。文学史既然是历史，则研究者必须有历史意识，那就是要尊重历史，反对篡改历史；但研究的目的既然要走向当代，则又需要树立当代意识，从时代发展的趋势上来省视和反思历史，以求得历史与现实的会通。同样从当前时代生活出发，由于各人在气质、教养、观点、方法上存在差异，可以由不同视角、层面进入文学史领域（例如你取社会历史批评视角，我取文化原型批评视角，他取语言意象批评视角），也可能得出不尽相一致的结论，这便是研究者的主体性；但无论视角怎样殊异，面对的仍然是历史的客体，这又是研究的客观性。多元的主体造成多元分流的研究格局，各有各的道路和目标、偏胜和局限，不必也不能强求一律；但不同的主体均置身于一体化的时代氛围之中，研究的又是一体化的历史流程，于是多元

分流不致衍为分割与对立，而有可能导向互补。总之，在历史重构的过程中，历史与现实、主体与客体、多元与互补诸对矛盾是可以并存而求得统一的，于各对矛盾之间保持必要的张力，使之对矛盾双方发挥适度的平衡与协调作用，也许是当前条件下推进文学史研究工作的最有效的手段。

"人本"与"文本"

文学史观研讨中另一个带有根本性的问题，是究竟如何看待文学史的性质，它是一种历史的事实呢，还是一种审美的事实，两者之间又构成了怎样的关系。

按照马克思主义原理，历史是人类社会生活实践的总和，文学审美活动是人的实践的一个方面，它们之间是部分与全体的关系，部分从属于全体，审美活动也不能不受整个历史进程的制约。所以，马克思主义者一般都从社会历史的角度来批评文学，着重阐发文学作品里包含的历史内容与历史意义，而在这样做的当中，有时会忽略文学自身的审美经验与审美价值，使文学史的叙述变成以文学为载体的社会史乃至政治史，这就走向了庸俗社会学。相当长一段时间内，庸俗社会学的倾向在我国学术界是确实存在着的。新时期以来，人们突破了将文学作品用来图解政治的陈腐观念，注意从多方面来捕捉文学与社会生活之间的联系，诸如文学与文人心态，与社会风尚，与进士科举制度，与城市市民生活，与各民族和各地区交往，以及与佛教、道教、儒学、玄学、音乐、美术之间的关系，一时都成了热门话题。这种做法有助于拓宽文学史观照的视野，但处理不当，也可能导致借文学的形式来反映习俗史、心灵史、思想史、文化史等等，仍不属于文学审美的历史。

有鉴于此，一部分研究者便尖锐地提出"文学史是文学自身发展史"的命题，他们要求把研究的重心转移到文学内部各因子的相互作用及其因革嬗递上来，以此揭示文学运行、变化的动因。有人还强调指出文学审美活动不同于一般历史活动的独特性所在，即：一般历史活动总是呈现为前后相继的历时性过程，而文学审美却往往构成前后并存

的共时性系列。比如说，周、秦、汉、魏、六朝、唐、宋、元、明、清在中国历史上是更相迭代的封建王朝，其生产技术、社会制度、生活方式之间的承续和递进的轨迹不容淆乱，然而周、秦、汉、魏以至明、清的文学作品尽管也产生于不同时代，却可以并置案头，同时为今天的读者所观赏，其审美价值决不因时代先后而有等差。这表明审美具有一种超越时空限制的功能，历史变革未必能给予它以决定性的影响，这也应该是文学史独立于一般历史进程以外的有力佐证。

还要看到，同样是主张文学史作为文学自身的历史，其理解上仍有分歧。有人认为，文学活动的内核是审美，展示民族审美心灵的演进，便应该构成文学史的主轴。而在另一些人看来，这依然是将文学史等同于心灵史或精神史，亦且跟各种类型的艺术活动史难以划清界线，故他们宣称要以文本为中心来建构文学史，甚至把文本的语言形式作为考察文学变迁的主要标志。后一种见解显然受到当代西方文论中形式主义、新批评、结构主义诸流派的影响，不过新批评与结构主义批评多半限于对文本作共时态的分析，很少涉及文学史动态的观照，我们的研究者们则企图将这种文学自律的原则引进历史领域，于是产生了文学系统演变史、结构史、范式史、语言艺术史、文体风格史种种提法，对文学史内涵的界定愈来愈具体化了。

如何归纳、辨析以上诸种不同的文学史观念呢？首先要肯定，将文学史视作文学自身的历史，是一大进步。不管我们对文学进程与一般历史进程之间的关系怎样看待，承认文学史的特殊性，不把它混同于其他方面的历史，不仅能有效地清除庸俗社会学的流毒和防止泛文化观照的弊端，亦将大有利于这门学科自身的建设和发展，是可以断言的。

其次我认为，将文本与审美心灵对立起来的做法没有必要。上节说到，原生态客观存在着的文学史系由历史上曾经出现过的种种文学活动所构成，而文学活动的主体正是从事审美创造（欣赏也是一种创造）的人。是人，通过其审美心灵的创造活动，建构起文本的艺术世界，“人本”决定了“文本”，这一内在因果逻辑不容抹杀与颠倒。但另一方面，作为原生态历史的人的审美创造活动，已然消逝而不可复现，今天所能见知的，除了残存于典籍的零星记载外，主要靠当年审美创造

的结晶——文本。因此,通过文本来了解人们的文学活动,剖示其审美心灵,便成了文学史研究的必由途径。实际上,文学文本所由构成的词语、声韵、体裁、格律、材料、布局、主题、意象诸要素的选择与组合,无一不是作者审美经验的积淀,而文本的总体艺术结构,也就是作者审美心灵结构的映现。文学史的研究,正是要将"文本/人本"这一二重建构作为注目的焦点,由勾画文学系统、结构、范式、功能、文体、风格的变更,进以探求其内蕴的审美心理结构(审美感知、想象、情趣、观念等活动方式的总和)演化的痕迹。文学是"人学",它同时又是文学,两者原是不矛盾的。

再进一步考虑问题,我觉得历史与审美也应该是辩证的统一。历史作为人的整个社会实践,它本来就包含审美活动在内,而审美虽有其自身的特殊性,仍不能不在历史的时空中进行。表面看来,在特定时空条件下产生的文本,有可能获得超越时空的存在,而依照接受美学的论断,这种"不朽的"艺术魅力,实质上来自不同时期不同读者在不同的解读活动中所给予的推陈出新。据此而言,历史与审美并非二元,历史制约着审美,同时也就在审美心灵活动中留下自己的印记。于是,文学史的研究不仅要透过文本结构以领会审美心理结构,甚且要透过审美心理结构来窥探和把握那个时期特定的历史文化结构(一定社会关系下的习俗、心理和思想文化状况)。这样一种从文本艺术结构与审美心理结构中发掘历史和文化精神内涵的做法,完全不同于庸俗社会学借文学以图解社会政治,它是历史与审美、人本与文本的有机结合,不会导致为特定社会功利而牺牲文学的审美价值。

综上所述,一部文学作品大体由三个层面构成:文本艺术结构是其表层,审美心理结构乃系里层,历史文化结构则为深层。表层显形为"文",里层和深层均隐含着"人"(审美的人和历史生活中的人)。由人及文,是创作的规程;由文及人,是欣赏和批评的顺序。文学史将静态的作品架构转化为动态的历史流程,文学的三个层面便在这统一流程中结成互涵互动的关系,我们正不必为了突出某一侧面而排斥另一侧面,因为它们原自浑然一体,共同组合成文学史的总体进程。

历史与逻辑

文学史作为文学的历史运动，除了与整个社会的历史进程相配合外，它自身又是按照什么样的逻辑展开的，这个问题构成文学史方法论的一个核心，也是文学史观研讨中的重要题旨。

有这么一种说法，认为文学史的任务仅限于现象描述，只需要将有关事实考证明白，排比清楚，就算达到目的，更无须过问逻辑不逻辑。这是“重历史”学派的见解。但也有人主张，文学史作为客观的历史进程，不可能没有自身演进的脉络，将这个脉络清理出来，予以科学的解释，使之上升到规律性层面，就形成了文学史的逻辑架构。历史与逻辑原本是统一的，文学史研究唯有深探历史现象以发掘其内在逻辑，才称得上一门科学，否则仍停留于“前科学”的水平。这代表了“重逻辑”学派的言论。介乎两者之间的态度，是既承认文学的历史运动有一定的逻辑性与规律性可循，而亦不赞成过分强调逻辑的力量和规律的支配性能。依据这种观点，历史进程中固然有一些带有普遍性的法则在起作用，同时又存在大量偶发、随机的因素，文学审美创造活动尤然。看不见这些随机因素的存在，抑或硬要将各种随机成分纳入整齐的逻辑框架里去，难免造成文学史风貌单一化乃至被扭曲的恶果。因此，它坚持逻辑与非逻辑并存，有法而无定法，这可以说是“折衷”论者的方案。

哪一种理解较为合理呢？或者说，从分歧的意见里，有可能启发我们什么样的思考？就我个人而言，前提是认可历史与逻辑的统一。文学史自然是历史的存在，但历史不可能没有逻辑。所谓逻辑，无非是历史的内在联系。如果连内在联系也不承认，那末，历史的长河里除了一大堆纷繁流转的泡沫，更剩下了什么呢？泡沫式的运动，还称得上首尾贯通的历史流程吗？所以，有识见的史家无不以求索历史的内在逻辑为自己工作的鹄的。不管是古代批评中以“源流本末正变盛衰互为循环”（叶燮《原诗》）来解说文学演变的观念，还是“五四”时期学者“从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索”（鲁迅《中国小说的历史的变迁·引言》）的努力，抑或建国以后史学界用“两个阶级两条路线的

斗争"以贯串文学史的做法，乃至当前一些研究者将"否定之否定"的哲学辩证论模式或"分叉"、"突变"之类自然科学模式运用于文学史的尝试，其实都是在探寻历史中的逻辑。他们的努力或许不很成功，不足以概括更带有普遍性的文学现象，甚且出现某种偏颇，但绝非毫无意义。历史的进程是复杂的，一种理论概括往往只能说明一方面的逻辑联系。无限制地推广特定的理论模式，将特殊经验夸大为普遍真理，自是不足为训，但若因此而干脆否定理论总结，以致认为历史自身无逻辑可言，则又未免因噎废食之讥。

于此可以进入我的第二层意思，即：我并不以逻辑为万能，或者叫作不"唯逻辑"。我的理由是：在历史与逻辑的统一之中，历史毕竟是第一性的，历史比逻辑要丰富得多。如上所述，逻辑作为历史的内在联系，它体现了历史自身深层次的组合，其所包孕的意义是无庸置疑的。但历史不仅有内在的联系，也有外表的联系，有这一方面的联系，也有那一方面的联系。在不同层次、不同侧面的诸种关系的交汇与冲撞之中，没有一种逻辑能保证自己以纯正而完整的形态展示，于是出现了大量非逻辑的因素，一般称之为随机性或偶发性。随机破坏了逻辑的"完美"，却赋予历史运动以无比生动而丰富的景观。抹杀随机的存在，一味突出逻辑的作用，不仅使文学史失去它的一半功能，就连逻辑本身也必然要蜕变为一种先验设定、僵硬不变的程式，逻辑的生命力因亦丧失殆尽。由此看来，在肯定历史与逻辑相统一的前提下，正视历史进程中的非逻辑成分，进而求得逻辑与随机两方面的协调相应，当为文学史研究方法论中不可或缺的内容。

不过我也并不赞同将逻辑与随机并置的"杂拌儿"式的立场。如果以为可以在历史进程"合逻辑"的地方讲点逻辑，"不合逻辑"的地方就付诸随机，左右逢源，得心应手，那实在是拿研究工作开玩笑而已。科学，就得解释物理。逻辑有它内在的因果联系，随机亦有自身的因果联系。什么样的因果联系铸就事物发展的逻辑，又是什么样的因果联系只能构造出随机，本身就是大可推敲的问题。不仅如此，逻辑与随机之间也并没有截然的分界，在统一的历史运动中，往往你中有我，我中有你，相互渗透，相互转化。某个作家一次带有偶发性的艺术探索，也

许会把他的整个创作导引到崭新的路子上去;前阶段出现的某种并不显眼的趋向,可能衍生、扩展为后阶段文坛的主流;原先似乎预定好的文学行程,常会在文学以外因素的强力干扰下遭致中断;而一个湮没已久的历史传统,也会由于偶然的机遇而重新发扬光大。随机转形为逻辑,逻辑再转形为随机,在文学史上是屡见不鲜的。这种转形亦非随意(不是任何随机成分都能转成逻辑,反之亦然),它要以一定的条件为根据,也就有一定的法则可资参照。换言之,逻辑与随机之间,又有把两者组合起来的因果链索,这或许可算是更宽泛意义上的一种"逻辑",是"有法而无定法"的别解。讨论历史与逻辑的统一,不能忽略这一更高层次上的逻辑关系。

基于上述认识,我感到,我们在寻求与归纳文学史的逻辑形态时,必须谨慎从事,切忌用一个刻板的公式套加在不同的文学现象之上,那样很容易犯线性思维的毛病。比较聪明的办法,是按照不同的对象选用不同的模式。我们知道,各种理论模式都是对事物内在逻辑的一种抽象。作为历史经验的总结,它具有一定的科学性和适用性,而若超过应有的范围,往往要走向反面。比如说,我国古代文明漫长、曲折的道路和其间反复出现的治乱盛衰的循环,必然会在人的思维中留下显影,那就是循环论的理论模式,它确实能反映古代历史和文化(包括文学)运转的某些周期,但机械移用于今天就未必合适。又比如,"五四"时期学者有感于西方近代文明快速发展的势头,力求按进化论的模式解说世界,在探寻文学各要素新陈代谢的轨迹上甚有贡献,但加以直线式推演,便失之简单化、庸俗化。再比如,建国前后的学术界置身于激烈动荡的政治环境里,不少人接受了两极对立的思维模式,借以观察特定时代条件下新旧思潮"两军对垒"的态势,也能够说清一部分问题,而企图以此为准则将整个文学的传统一切两半,不免是十分武断的做法。至于当前一些研究者尝试用辩证论、突变论、结构分析、原型批评、接受美学以及系统演化理论来概括文学史的逻辑,各有胜长,亦各有分限。从实际出发,量体裁衣,扬长避短,相互发明,方足以用模式而不为模式所用,讲逻辑而不为逻辑所拘。历史内在的网络原本千头万绪,进入历史的通道更是千门万户。在方法论上只有相对合理,没有终极真理,懂

得这个道理，才能在多元互补的研究格局中争取主动，博采旁收，臻于化境。

以上围绕文学史的任务、性质、方法，对讨论中的几个问题进行述评，更多地阐释了我自己的观点。讨论还涉及文学史的结构、类型、视角、单位、体例、风格以及编写少数民族文学史、区域文学史、域外汉文学史等问题，都和文学史观有关，难以缕述。我个人从这场讨论中获得不少教益，相信它在提高人们的理论兴趣、推进文学史的实际研究上，会产生深远的影响。近期学术界发出了建设中国文学史学的呼声，这一跨世纪的宏大的战略目标，也将由文学史观的研讨打下基础。观念更新是整个事业更新的先导，我们且拭目以待。

第五章　文学史的哲学思考[①]

用"文学史的哲学思考"做题目,看起来有点夸大其辞,特别是"思考"前面加上"哲学"一词,会给人以故作高深的感觉。我也曾想提得朴素一点,比如用"关于文学史研究的几点思考"之类,内容也差不多。那为什么要特意加上"哲学"的字样呢?倒不是因为我讲的内容有多么高深,也不是自认为有多深厚的哲学修养,我的意图是要强调一下文学史研究与哲学有关联,有很密切的内在联系,希望引起大家关注。

我不知道在座各位有没有这样的体验,就我自己来说,我有这种感受,就是当我在从事文学史上某个课题(不管是一个作家、一部作品,或是一时代、一流派的文学)的钻研时,若不打算就事论事地下个断语,而是一路追问它的根由,最后总会碰到文学史观的问题,也就是你对文学史抱有什么样的观念,决定了你对具体问题怎么回答。而文学史观又必然关联到历史观、文学观、美学观诸方面,归根结底会涉及哲学观。任何带有理论色彩的研究,问到底都会碰到哲学观念的问题;好些问题问不到底,解决不透,往往就因为哲学观上出现了障碍,缺乏明确的哲学理念所致。所以我觉得,文学史研究与哲学是密切相关的,这是我要强调从哲学上来思考的一个很重要的缘由。

另外一点,从文学史学科本身的发展趋势来看,加强哲学思考也是其内在的要求。我们知道,中国文学史作为一门独立的学科,是在19世纪末、20世纪初正式形成的,从上个世纪之交到本世纪之交的一百

---

① 本章内容原系作者于上海大学东方论坛上的讲演,据录音整理成文,其压缩稿载见2007年12月2日《文汇报》,全文刊于《中国韵文学刊》2008年第2期。

多年里，出版的文学史著作不下两千余种，论文及专题研究更是多如牛毛。正因为积累了丰富的经验（正面反面都有），到20世纪90年代便开始出现普遍反思的动向，学界发出了“建设文学史学”的呼声，要在已有研究的基础上对文学史研究本身进行一番学理性总结。贵校董乃斌先生和我本人都做了一些工作，具体成果有我们合作主编的三卷本《中国文学史学史》（河北人民出版社2003年版），还有董先生主编和新近完成的《文学史学原理》，这些都属于对文学史研究的反思，是文学史学建构的初步结晶。当然，这方面的工作总体说来还处在起步阶段，要有一个逐步深入演化的过程，但我以为，随着其不断地向前进展，完全有可能使文学史哲学这个命题凸现出来。所谓“文学史哲学”，我想应该是相当于“历史哲学”那样的东西，即对文学史本身的存在方式、价值观念以及方法论等根本性问题的一种哲学考察，它构成了文学史观的基本内核，也是文学史学与哲学密切相关的最好表征。文学史哲学并不在文学史学之外，而是其题中应有之义，但作为文学史学的核心理念部分，又需要有比较深入和专门性的阐发。正像文学史研究必然会导致文学史学的建设，后者的充分开展也自然会提升为文学史哲学的探讨。我在这里之所以突出“哲学”二字，就是要提倡一下这样的探讨，希望大家来关心这个问题，让文学史领域的哲学思考真正开展起来。

文学史哲学思考的范围很广，我也讲不周全，这里姑且用四个“何”来概括：一是“文学史何谓”，就是什么叫文学史，涉及文学史研究的对象和性质应怎样来界定。二是“文学史何为”，亦即文学史是干什么的，牵联到文学史的目的任务。三是“文学史何以”，即何以会有文学的历史发展，或者说文学史的进程凭什么条件生成，这关涉到文学史的动因。四是“文学史如何”，也就是文学现象在历史上怎样演进，构成了文学史的动向。这四个问题是从哲学层面上看文学史时必然会碰到的问题，值得认真思考，而四者各自又都有丰富的内涵，我只能就每个问题选一个焦点来谈谈。

文学史何谓

有关文学史的对象和性质，我想着重谈一个“人本”与“文本”的关系问题。

我们平时讲文学史，总离不开文学作品，作品是文学史研究的中心对象。历史上有过许许多多的文学作品，作品之间互有联系，前后相承，形成动态的系列，这就有了文学史，所以说，文学史是文学作品的总体构成。但文学作品从哪里来呢？大家知道，作品是由作家创作的，创作是一种文学活动，由创作产生了文学作品，故而研究文学史又不能不研究作家的创作活动。还不仅仅是创作活动，可以设想一下，如果一个作家写成了作品，一直不拿出去，只是放在自己兜里，再也不给任何人看，那么这个作品就等于不存在，它不会为文学史所关注，更不会进入文学史的叙述。创作出来的作品必须加以流传，也就是要传播出去，为人们所接受，它的价值才得以实现，因此文学的传播与接受活动也是文学史所要关注的。总之，文学作品的生成、演化与实现均离不开人的文学活动，文学史研究不能孤立地谈论作品，必须联系其背后的人的活动来作考察。把这两个方面综合起来，是不是可以这样说：文学史就是围绕着文学作品的生成、演化与实现所开展的人的文学活动史。我想，下这么一个界定大致不会很离谱。当然，人的文学活动又总是和他其他方面的生命活动交互渗透的，所以文学活动中必然含有各种其他活动的因子在，这样的话，文学史所要考察的范围就更宽广了，不过主体仍应是文学活动。

从上述有关文学史对象的界定来推断文学史的性能，可以说它具有“人本”与“文本”的二重性，且由此形成文学史研究的两大类型，即：主要着眼于人的活动来考察文学史，构成以人为本的文学史观；而若更多着眼于文学作品的自身演变来考察文学史，便成了以文为本的文学史观。前者最常见的如以作家传记为文学史的主干，历叙各个作家的生平、交游和创作活动等，可称之为创作活动史或作家传记史，这自然属于“人本”的文学史。还有以文学传播活动为中心或以文学接受过

程为研究对象的传播史和接受史，亦是围绕人的活动而展开的，也应归入“人本”的一路。从“人本”的角度来撰写文学史，好处是突出人的活动，体现了人的主导作用，避免就文论文的弊病，但若一味凸现人的活动而不顾及文学作品的艺术构成，甚至以各种社会事象的罗列来掩蔽文学自身审美价值的体认，这样写出来的就往往是以文学为载体的社会史、政治史、思想史、文化史，而不成其为真正的文学史，这种情况以往并不鲜见。另一类文学史即“文本”的文学史，则不注重人的活动的描述，而是重在文学作品，如英美新批评、俄国形式主义以及结构主义诸流派，他们研究文学史的兴趣就只限于文本本身。按照新批评理论家的观点，作品一旦产生了，它就是一个独立自足的世界，跟作者无关，跟读者无关，所以既不能用作者的意图、也不能用读者的感受来解释作品，只能就作品谈作品，对它的语言、结构、修辞、文体各构成方面进行论析和比较，于是文学史完全成了文学自身演变的历史，跟人的活动毫无牵连。俄国形式主义者则喜欢用“陌生化与自动化的交替”来解说文学的历史进程。在他们看来，一部文学作品要能得到人们的欣赏，关键在于采用新的表现方法和技巧以构造新的艺术形式，给人以陌生、新奇的感受，故所谓文学性即等同于陌生化。但新造的形式见多了，不再新鲜且落套了，陌生化便转为自动化，文学性也就自然消失，而后又需要有新的陌生化来推动文学前进。所以他们将整个文学发展过程归结为陌生化与自动化的交替运动，这也是就文学谈文学，属于“文本”文学史的建构方式。“文本”的文学史好处在于能揭示文学作品内在诸因子的具体变化，确实显示了文学自身的历史演进，但只看到文学因素的演化，看不到它背后的宏观背景，是什么促使这些文学现象演变，文学史也就成了无源之水、无本之木，这显然也有片面性。以上仅就两种类型的极端而言，实际上，文学史的撰写经常是将人的活动与作品分析杂合在一起的，分析作品时也往往既谈到它所反映的社会内容（如写抗日战争、写解放战争、写三大改造等），而又要涉及其表现形式（如叙事结构、白描手法、情景交融等），“人”与“文”两个方面似乎兼顾。但仔细观察一下，会发现，两者之间尚缺乏内在统一性，彼此互相脱节，换句话说，对人的活动的考察并没有真正落实于文本的建构，而作品的艺

术构成中也未能充分映现人的生命活动（包括其内在精神活动），文学史的二重性能仍是相割裂的。

如何才能使“人本”与“文本”这二重性在文学史研究中达到统一呢？现成的万灵药方并不存在，但既有的一些经验仍值得我们借鉴。比如说，我国古代传统将诗歌等文学艺术看作人心在外物感召下进行活动的产物，人的情感活动与其所处的外在环境及整个生命活动不可分离，而这种内在生命情趣投影于文学作品，又必然显现于作品整体风貌，构成其形体的主要标记，这就是古文论中常讲到的“因物兴感”和“因情立体”之说。拿这个观念来看待文学史，就会特别注重从文学风貌的变异中来观照人心和人生的变化，甚至把一部文学史归结为文体流变史。像古人常讲的风雅正变、质文代变、诗体正变等，就都是从文体或诗体流变的角度来谈文学演变的。刘勰《文心雕龙·通变》篇里考察从上古到他那个时代的文学发展过程，用了这样几句话作概括：“黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新；从质及讹，弥近弥淡。”这可以说是最早和最简括的文学史叙述了，它正是从文体风格的变迁来讨论各时代文学的演变，也算得上“以文为本”吧！但又不限于单纯的文学本位，因为在“淳而质”、“丽而雅”、“侈而艳”之类概括中同时反映着人自身的审美情趣的变化，甚至映照出整个社会文化心理与时代风尚的变迁，从而将“文本”与“人本”打成了一片，实现了二重性的整合。这自然不是唯一的方案，还会有别样的形态。如晚近西方的接受美学，以接受者的审美期待为立足点，而又以审美期待与艺术文本之间的视界交融当作接受活动得以实现的标志，并从这二者关系的推移互动中来把握文学接受的历史进程，也应该属于二重性的整合。实际上，具体的操作过程中，不同内容、不同体例的文学史必然会有不同的写法，其侧重于人的活动或作品本身是不可避免的，只是任何时候都不要忘记文学史的研究对象应包括文学作品和文学活动两个方面，要着力争取将“人本”与“文本”统一起来。

文学史何为？

讨论文学史的目的任务，我也只想讲一点，就是“还原”与“重构”的关系问题。文学史研究究竟为了还原历史还是重构历史，这是当前学界争议的一个焦点。

一段时间以来，常听得有人标榜要写“原生态”的文学史，我去参加一些博士论文的答辩，答辩者也总是强调自己是在力求原生态地显现所研究的对象，好像离开了原生态便不足以成为够格的历史。当然也有公开反对的，说根本不存在什么原生态，文学史本就是见仁见智，没有什么固定的标准。我的看法介于这两者之间。我承认文学史作为客观历史进程是存在的，既然客观存在，就有其原生态。但我认为，历史的原生态不可能复现，“人不能两次进入同一条河流”，古希腊哲学家赫拉克利特的这句名言至今未曾失效。那么，原生的东西有没有可能遗留下来呢？当然有可能。例如前人写下的文学作品，经过搜辑、辨伪、整理、编排，确有一部分能大体保持其原貌，构成比较可靠的文学史料，可算具有一定的原生性。但要看到，留下的资料肯定是不齐全的，甚且只有一鳞半爪残存，要从这些破碎残缺的遗留物中去追索历史原生态，实在是“戛戛乎其难哉”！更重要的是，文学史的对象不仅是文学作品，还包括人的文学活动在内，这就更难予以复原了。一个作家哪年到过哪些地方，同哪些人交往，写了哪些作品，甚至作品写在什么情况之下，或许可以做出考证，但更不容易考得周全。至于写作时的动机、心态、灵感、想象乃至连作者自己尚不清楚的下意识心理，你能考出来吗？有什么办法可复原呢？而这些内在的心灵活动恰恰对他的创作起到了直接的影响，脱漏了这个环节，还算得上什么原生态？可见文学史的原生态是不可复现的，虽然它确曾存在过。

于是有人会说，我希求的不是完全复原，那自是不可能，我指的是尽可能还原，即力求逼近历史原貌，这应该是一切有责任感的文学史家所要追求实现的目标。这个提法显得更有分寸，也合乎情理，却并不全面。文学史研究固然要以某种程度上的还原历史为自己的职责，而又

不能局限在这个目标上，因为历史研究不光是一门科学，它还包含着人文关怀。科学要求弄清事实，人文则着眼于提供意义，意义是不断生发的，如何能以还原为限？如果文学史研究的目的就在于还原，在于力求逼近原貌，那么，当它最终实现了自己的目的时，就成了一种标准的文学史，不会再有发展，研究也就断档了，这将是多么可怕的前景！还原论的历史观是建立在这样一种哲学思考的基础之上的，它把历史看成为封闭的、凝固的、一次完成了的事实，现成地摆在那里，等待着人们去发现。文学史研究就是要去找这个东西，一旦找到，把它录写下来，任务就完成了。但实际上，历史并不是封闭、凝固的，它是开放的，向着未来永远开放；历史也并不限于过去发生的事，它还流动到了当前，并通过当前流向未来。比如说，唐朝大诗人李白早已作古了，李白的创作生涯也随之而结束，作为历史的事象，这一切都已成为过去。但李白的诗歌却一直在社会上流传，历唐宋元明清直至现代而未衰，于是李白诗歌跟时代生活的联系，或者说，这一传统对各时代读者的意义则从未消歇，不但不消歇，还会随时代生活的演变而不断有所生发与提升。这表明，历史的通道是永远开放的，历史对于人的意义是永无穷尽的，绝对还原不仅不可能，亦无必要。

我这样说，并不就否定了还原。我的看法是：研究文学史在事象层面上要力求还原，而在意义层面上则不求还原，不但不求还原，且更要不断生发，这两个方面的目标是不相同的。事象层面力求还原，因为研究历史总要以史料为依据，史实不能凭空捏造，要有根有据，所以考证很有必要，通过考证可以逼近原貌。但还原了部分事实，是否就完成了历史研究的任务呢？当然不是，因为历史还有其多向联系和多重意义等待着发掘。举个简单的例子：一部“诗三百”，由周人采集编定，至汉代称为《诗经》，有齐鲁韩毛诸家注，其中毛传一直保存了下来，并得到后人宗奉。毛传解诗的路子，通常是将其与宗法礼教伦常相结合，比如释《关雎》为“后妃之德”，等等，多为后人诟病。但你说他胡说八道、毫无根据，恐怕也不全然。《诗经》里确有一部分作品跟当时社会的政教伦理是有密切关系的，还有一些篇章从字面上看不出这种关系，或许产生时也并不涉及这类关系，但它们经过周朝王官的采集、编辑、整理、解

说,用作贵族子弟的教材,是负有灌输礼教伦常观念的使命的,所以用礼教伦常释“诗”,不能说一无根据,它体现了那个时代士大夫群对“诗”与社会生活关联的把握。时过境迁,到了“五四”时期,提倡个性解放,就不看重礼教伦常的作用了。《关雎》就是情诗嘛,讲“窈窕淑女,君子好逑”,表达男子对心爱的女子的思慕,何必要去追索什么微言大义?这当然是有道理的,它表明《诗经》跟时代的联系通道改变了,不再连接于古代的礼教伦常,却要同现代的个性解放思潮相呼应,其意义就大不一样了。而后到了三四十年代,闻一多等人从社会学、民俗学的角度考察《诗经》,又从中找出许多民俗风情,有助于了解当时的社会习俗。这有没有道理啊?有啊!《诗经》篇什虽然短小,但它贴近生活,确实反映出不少的社会礼俗现象,包括《关雎》这首诗,我甚至怀疑它并非单纯的情歌,而是一首贺婚词,你看它从爱慕、追求一路叙说到定情和迎娶,把整个过程表现出来,不是很像行婚礼时的仪式演唱吗?所以从民俗来看问题的话,是会发现一些新内容的。解放以后,马克思主义盛行,人们习惯于用阶级斗争观念为指导,看《诗经》,又看到许多社会矛盾,如剥削者与被剥削者的对立、贵族与平民的对立、西方征服部族(“西人”)与东方被征服部族(“东人”)的对立等,这也是有根据的啊,也显示了《诗经》意义的一个侧面。“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。”岭也罢,峰也罢,庐山就是由许许多多、千姿万态的峰岭总合成的,看你从哪个角度去观赏。任何角度都有可能进入庐山的景貌,但也都不能把握其完整的“原生态”(总貌),因为不同视点常会导致对景物的不同组接,从而使其景观显现出不同的姿容来。庐山常看常新,百看不厌,其动人的魅力不就建基于此吗?而若一味追求还原,还原成一个标本、一个模型,那它还有什么吸引力呢?文学史也是如此,正因为它能不断生发出新的意义来,才值得我们不断去追索,不断去重写,而重写的过程实即对它的原有事象进行新的组合与重构,这哪是“还原历史”一词所能包容得了的?

必须说明,承认历史需要重构,并不意味着把它看成是一种虚构,乃或是神话。学界有这类说法,我是不赞同的。我不单认可文学史自身有它的原生态存在,还认为,即使就文学史的阐释而言,也有比较真

实与不真实或不够真实的问题，不能一概看做神话与虚构。否则的话，不同的文学史著作之间还有没有价值高低之分呢？要有，至多便是谁虚构的神话更有趣或更有效了，而有趣和有效都是因人而异的，实际上也就取消了其价值的可比性。依我之见，历史研究的真实性还是可谈的（当然是相对的），它不光指所依据的史料的可靠性，更重要的，是指我们把握历史内在联系的广泛性与深刻性。历史从过去流向未来，其通道是无穷地展开着的，其形态是纷繁多变的，其间有主流，有支流，有回流，甚至有断流。文学史家在建构历史时，对事象的组合愈是能体现历史运动的基本流向，它存活的时空度就越大，也便是其作为历史阐释的可信性愈强；而若选取的通道是一条小路、回旋路乃至断路、死路，流不长也流不畅，那它的真实可靠性就显得很低甚至会很快化为乌有。文革后期一度用儒法斗争为主线来概括文学史，它其实也是一种阐释方式，是想从历史中寻找一条导向当时的“评法批儒”运动的通道，也属于重写文学史的活动，但由于“评法批儒”本身只不过是临时上演的一场闹剧，很快收了场，所以这条路走了没两年就断了，以此编成的文学史也便遭到了否定。相反，如果能找到导向历史主干道的通路，发掘出真正具有深远目标的时代意义来，这样的文学史就会流传久远，其相对的真实性也愈高。总之，我不同意文学史研究只能是见仁见智的说法，但也不赞成一味用还原作评判标准，我主张从历史的内在联系和发展趋势上来考察文学史的叙述功能，看它在把握历史现象与时代生活演变的关系上是否具有一定的可信性与合理性。这是将实践检验真理的理念应用于历史研究，与还原论者的符合论真理观有区别。这个说法在文学史研究领域还没有人说过，提出来和大家共同探讨。至于理想的文学史，我认为应该是在还原与重构之间保持适度的张力，既有还原事实的一面，又有重新建构历史通道和发掘新意义的一面，这才能较好地实现文学史研究的目的任务。

文学史何以？

文学史靠什么的作用得以生成和变化，关系到文学史的动因。这

个问题上的说法很多,归总起来不外乎从文学外部找原因(外因)和从文学自身找原因(内因)两大类,也就是通常所谓的他律与自律的关系,我们就来谈谈这个关系。

不过我不打算详细展开这方面的讨论。首都师范大学陶东风教授90年代初写过一本《文学史哲学》(河南人民出版社1994年版),着重论述的就是这个问题。书中具体介绍了西方各派文论家和文学史家有关他律论与自律论的各种见解,也谈了他自己的一些想法,要详细了解这方面的知识,可以找来一读。我们以往讲到文学史的动因,也常用两句话来表述:一是社会生活作为文学艺术的源泉,即从整个社会的变化来说明文艺的演变,这属于他律论的文学史观;二是文学发展基于传统的继承与革新,从文学自身的角度来找原因,属自律论文学史观。两方面我们都讲,他律与自律兼顾,似乎很全面,问题在于两者之间究竟是个什么关系。是分别起作用,还是交互起作用?是平行而不悖,还是互动与互补?看看现有大多数文学史,往往两者都讲到,但互不交涉,时而偏重在从社会生活的变化发展方面来解说,时而又可能着重谈论文学自身的继承与革新,根据具体需要而定,没有普遍的准则。但外因与内因既然都是文学艺术的动因,其作用必然是相关的,不可能各自分离,这就需要对两者之间的关系作出说明,更准确地说,便是要深入探究他律与自律如何相互推移、相互转化的问题,特别是转化之中有无中介以及以何者为中介的问题。以往的文学史研究正因为忽略了这一点,使得他律与自律分拆开来,无法合拢。所以我觉得,讨论要进行下去,关键在于找出其互动的中介。

当然,这个问题也不是完全没有被触及。一种意见认社会心理为由社会生活进入文学艺术的桥梁,因为心理因素既联系着客观世界,而又投影于文本,正适合在两者之间起沟通作用。亦有人感觉社会心理嫌宽泛,创作是文人的事,不如以文人心态为纽带更为贴近。还有人主张把审美心理图式或文本语言范式视作中介,以为这才是构成外部因素转向文学内部结构的户枢。各有各说,却未必相互排斥,因为中介本就可能是一个系列,从而在他律与自律之间形成过渡。我个人对文学史动因曾经有过一个综合的考虑,用三对矛盾的交互作用来解析这个

问题。三对矛盾，首先是文艺与生活的矛盾，或者说是客体与主体的矛盾，这是文学发展变化的根本动因。文学现象为什么会起变化，归根到底还是社会生活的变革造成的，生活有了变动，才会促成文学的变异。但生活并不能自动转形为文艺，它必须通过人的因素也就是主体心理的变化来作用于文艺，故而文艺与生活的矛盾便具体显现为客体与主体之间的对立统一，这构成了三对矛盾中的第一对矛盾。由客体与主体的对立统一，引发出第二对矛盾，即感受与表现的矛盾，也可以说成思维与形象的矛盾。这是发生在主体内部的一对矛盾，就是说，当主体面对变化了的社会生活，他必然会产生新的生活感受（思维），而要将这种新的感受落实于艺术意象（形象），就必须去找寻和创造适合于表现这种感受的新的艺术方法与艺术形式，于是有了感受与表现之间的互动，这成了第二对矛盾。然则，新的表现方法与形式又从哪里来呢？不可能凭空构造出来，还得到既有的文学资源中去搜采与翻造，自然不是所有的资源都能派上用处，必须有所选择，有所扬弃，而且接受过来的还要进行加工改造，使之适合于所要表现的内容，这里就有一个对传统承传与变异的关系存在，也就是我所设想的第三对矛盾。总之，客体与主体、感受与表现、承传与变异，三对矛盾构成一个系列。我尝试用这一矛盾的系列来解释文学史的动因，希望能使社会生活的变革最终落实到文学形体的新变上来。三对矛盾中，第一对就是我们常讲的社会生活作为文艺源泉的问题，第三对亦即通常所谓文学传统的继承与革新，这两方面怎么衔接，我添加了运行于主体自身的一对矛盾，即感受与表现的对立统一，依靠其相互作用来把他律与自律、外因与内因联结起来，使得外部推动力得以转化为文学自身推陈出新的因素。由此看来，他律与自律的中介就在于感受与表现的关系，而感受与表现的实质乃是审美心理，因此，确切地讲，审美心理才是中介系列中的核心环节，研究文学史的动因，在肯定社会生活源泉作用的大前提下，要着重揭示生活的变化如何引起人的审美心理感受和表现方式的变异，这才有可能对相关问题有一个较为全面的把握。

不妨再举个例子。大家都承认汉末建安时期的文学创作有一个小高潮，出了“三曹”、“七子”等一批作家，形成了一代新风，原因是什么

呢？都说是社会变乱造成的，这自是有根据。但变乱直接反映于文学作品的，就目前流传的篇什而言，数量实在很少，这个问题怎样解释？也有人说，变乱促使汉帝国瓦解，原有社会关系进行重组，从而解放了士人的思想，并激发起他们重整山河的豪情壮志，这才是文学发达的主要原因。这个说法进了一层，也更容易在作品中找到印证，但仍不足以概括全局。建安诗歌里抒写豪情壮志的确实不少，而亦有许多并不关涉到政治怀抱，尤其是曹丕为首的邺下文人集团经常在一起宴饮酬唱，写下大量"怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴"（《文心雕龙·明诗》）的篇章，亦属建安文学的有机组成，这又该当如何对待？还是刘勰的说法最值得参考，他指出："良由世积乱离，风俗衰怨，并志深而笔长，故梗概而多气。"（《文心雕龙·时序》）在这里，"世积乱离，风俗衰怨"固然是建安文学兴盛的根本动因，但这一社会变乱只有落实到文人精神风貌和文学趣味的变异上来，形成"志深而笔长"、"梗概而多气"的审美心理，才会有整体文学新变的局面出现。曹丕当年曾以"文以气为主"来表述他的美学原则，其实就代表了建安时期共同的审美范式，无论是写变乱，写豪情，写宴游交际，写池苑风月，都可以贯彻这一原则，做到"以气为主"。而这一"以气为主"的审美范式作为由他律转向自律的中介，自然又会落实到文学作品的语言、结构、意象、修辞等各个层面，并推动建安文人按照他们的需要去选择与革新所拥有的文学资源，一代文学新变亦可由此得到较为合理的解释。

文学史如何？

文学现象怎样演进，构成了文学史的动向，这也是人们不能不关注的。在这个问题上，我着重讲一讲逻辑与随机的关系。

文学史作为历史，历史性是它的本性，自无疑义。现实的历史进程中充满着复杂多变的因素，其间有没有逻辑可言呢？早期史家可能不太考虑这个问题，他们大多按史料记录排比，这样写出来的仅只是资料长编，还不是真正意义上的撰著体历史。要加工为合格的史书，必须对史料有所取舍与剪裁，重加整理编撰，而这样做的时候，又须得遵循一

定的思路与原则,这思路与原则便是逻辑。因此,对于真正的历史研究来说,一定的逻辑思想是必不可少的;如何从纷繁复杂的历史事象中提炼出切实可行的逻辑,做到历史与逻辑相统一,是史家的基本功所在。

说到文学史的逻辑形态,曾经有过种种构想。古人讲文学变化,常持一代不如一代的观点,这是一种退化论的文学史观。而为了挽回颓势,又常有人倡扬复古,要求回归于原有正宗的路子,这"正一变一复"的理念便构成了循环论的思路。退化论和循环论是我国古代占主导地位的文学史观,当然也还有"新变"、"通变"诸说并存。"五四"以后,受西方影响,现代文学史家多持进化论的观念,以为"一代有一代之文学",且总体上看是后代超胜于前代。鲁迅讲《中国小说的历史的变迁》,即明确申言要"从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索来"。与此同时,还出现了一种两极对立的思想模式,将一部文学史归结为正反两种力量的组合,两者之间不断开展对立与斗争,文学史就在这一对立、斗争的形势中得到推进与发展。当年如胡适所讲的"活文学"(白话文学)与"死文学"(文言文)的对立,陈独秀讲的贵族文学与平民文学的对立,已开启了这一思路,至马克思主义史学家用阶级斗争、两条道路或两条路线斗争来贯串整个文学史,两极对立模式便发展到了顶峰。以上这些都是较通行的文学史模式。此外,还有用螺旋式演进(否定之否定)来概括历史运动周期的,如早期黄人所写的中国文学史里就谈到文学史的轨迹呈现为"不规整的螺旋",我自己过去也多倾向于这一形态。至晚近更有借系统论中的"分叉"、"突变"之说来解释文学变化的,只是尚未成气候。各种模式或多或少均能适应于一定范围的文学现象的梳理,但总体说来,没有一种模式是万能的,"以不变应万变"的逻辑并不存在,这表明历史远比逻辑来得丰富,唯逻辑论注定要走向破产。

逻辑论的"失足"促成随机论兴起,它强调文学史研究不要迷恋逻辑,却要重视随机。文学本来就是个人驰骋才性与灵感的园地,创作中的随机因素实在多得很,所以就文学发展而言,也应该是随机的作用大过于逻辑。确实,谁也不能否认文学史进程中有大量的随机因素存在,问题在于当随机与逻辑并存时,应如何把握两者之间的关系。目前看

来，似乎有这样三种处理办法：一是用随机来消解和否定逻辑，于是文学史里充满各种偶发的因子，不再有明确的逻辑线索可循，这个方案看来没有为多数史家所接受。第二种办法是用随机来补充逻辑，也就是说，文学史虽要讲逻辑，却不必太严格，碰到好讲的地方就讲，逻辑讲不通时就讲随机。这其实是一种实用主义的态度，但处理起来比较方便，常被人们不自觉地采用。不过就哲学思考而言，它并未能合理解答逻辑与随机二者之间的内在联系问题，理论上仍是不足取的。我自己正在考虑第三种可能，乃是用随机来拓展与深化逻辑，换言之，就是不把逻辑单纯归结为某种固定的模子，如进化、退化、循环、两极对立之类线性的规划，而要尝试将随机引入逻辑，从逻辑与随机的互联互动中来构建起一种更宽泛也更具包容性的"逻辑"，希望有助于问题的进一步深化。

比如说，逻辑与随机共同存在并作用于文学史的进程，作为一种合力，其间有没有主次之分呢？重逻辑者会强调逻辑的主导作用，重随机者又会突出随机的能动力量，在我看来，两者虽属互补互动，而在不同情况之下却又会呈现出不同的相互关系来。一般说来，当文学现象处在常态的演化过程中，逻辑的一面往往更起支配作用，随机因素尽管存在，常只能造成局部性干扰，难以影响大局。而当文学发展进入变态时期，亦即通常所谓的转折关头，随机的作用便会大大增强，乃至小小的一点误差或扰动，也可能使文学史的航向发生重大变化，并深远地波及于后世。我们不妨想象一下：设若"建安七子"少了一个，只剩"六子"，或则"初唐四杰"多出一位，成为"五杰"，我想不会有太大的差别，不会改变整个时代的文学风貌，因为文学的基本路线已由历史动向和社会潮流设定，多一个少一个人并无关紧要。但若是处在社会与文学变革的非常时期，情况就大不一样。像楚辞，产生于战国后期，正当中原诗歌消歇、诸子散文勃兴之际，偏偏在南楚地区开出这样一朵瑰玮卓绝的抒情奇葩，是有其特殊的历史原因的，这里姑且不去谈它。要说的是，楚辞的代表作家是屈原，屈原创立了楚辞，更把它推上高峰，屈原以后楚辞延续的时间也并不长久，可以说，这一文学传统是由屈原一手打造的。那么设想一下，如果没有了屈原，将会怎样？没有屈原这个人，当

然就没有屈原的作品,但我相信楚辞还会有,因为有一批作家在,如史书上记载的“宋玉、唐勒、景差之徒”,可见楚辞的出现确有其自身的逻辑,并不全是屈原个人的功劳。但没有了屈原的楚辞,又会是怎么个模样呢?我们常说,中国诗歌传统以诗骚并称为两大源头,诗经的中和美与楚辞的崇高美开了诗学精神的先河,为后世诗歌的承传奠定了基础,而楚骚崇高美的代表正是屈原。没有了屈原,或许宋玉将成为代表作家,楚辞便可能以哀婉悱恻的感伤美为其标志,中和美与感伤美虽亦可并列,但诗学精神的传统将大不一样,在后世文学的建构上也会有重大变化,这正显示了随机因素在文学转折变革关头的巨大作用。再说一说杜甫,他的文学活动于安史乱前已经开始,成熟的诗篇如《兵车行》、《丽人行》、《前出塞》、《后出塞》等亦已产生,但盛唐诗坛上名家林立,不用说李白,王维、高适、岑参等人在名气上都要盖过他,而其独特的艺术风格也还没有引起普遍关注。安史动乱发生后,杜甫在颠沛流离的生活中大大发展了他的诗歌艺术,创作出一生最重要的诗篇,终于成为无人能取代的“一代诗史”和“千古宗匠”。所以说,是安史之乱造就了他,没有这场变乱,他不会有如此巨大的成就与影响。于是也设想一下,如果没有杜甫,或者他未能碰上安史之乱(诗人早逝或乱事推迟爆发,都有可能),又会怎样呢?我想,没有杜甫,还会有人用文学形式来反映安史动乱,如元结便写了《舂陵行》、《贼退示官吏》这类作品,但元结作为“诗史”,与杜甫的地位显然不可同日而语。而若少掉了杜甫这面旗帜,那以后一千多年中国诗歌史的损失就极其惨重了,整个后期诗国的地貌或许会大大改观。举这些例子,想要说明的是,尽管文学发展过程中逻辑与随机的因子无时不共在,且紧相联结,而相互间的作用关系仍很有差异。一种情况之下,逻辑为主,文学史的航道大致设定,各种随机因素围绕在周围形成一系列波动,但不会造成重大偏离。另一种情况下,随机因子特别活跃,虽亦有逻辑提供根据(如楚辞得以产生的历史条件以及安史动乱导致诗风变化等),而变局的真正实现则常系于随机的发动。由此看来,唯逻辑和唯随机都有偏颇,必须将两者结合起来,按照不同的具体情况分别考察其不同的结合方式,才有可能作出较为中肯的判断,这是否可视以为包容逻辑与随机在内的一种更广

泛的逻辑形态呢?

将这个问题提到哲学层面上来考虑,涉及通常所谓决定论与非决定论的关系,实质上是一个二元因果逻辑与多元因果逻辑的关系问题。二元因果逻辑总是决定论的,它的定向一般很分明。二元中如果一元能动,一元受动,能动者作用于受动者,受动者沿作用方向继续运动,便是机械论因果关系,其轨迹呈直线形。而若二元皆能动,双方相互作用,你推过来,我推过去,那就会有正反合的互动关系,形成循环或螺旋式的线路,这就是辩证论因果关系。辩证论与机械论都属于二元因果逻辑,故而在规约事物发展方向上也多采取决定论的姿态。但一旦将眼光转向多元,而且是不在一个平面上的多元,情况就比较复杂了,往往非决定论会占据上风。举个简单的例子:我面前这杯水,我要把它举起来,取决于两个因素,一是杯子的重量即地心吸力,一是我用在杯子上的气力。用力超过地心吸力,就能举起,不用力或用力小,就举不起,这是简单的二元逻辑,是决定论的,结果非常清楚。现在引进第三个元,假定我这只手有痛风病,一发作,手就不起作用,且发作的时机毫无规律,那么,举杯子的话,就有几种可能性:一是痛风病不发作,我顺利地举起杯子;另一是发作了,举不起;还有一种可能,即我把杯子举到一半,突然痛风发作,手失力,杯子掉了下来,至少有这样三种可能的结局。我们或许可以依据痛风在平时发作的频率,来推算各种结局出现的几率,从而形成概率论的因果关系,但就每一次举杯活动来讲,其结局仍然是随机的,这表明多元因果逻辑通常会导向非决定论。把上述论断应用于现实事物研究,会得出什么样的结论来呢?我们知道,事物的存在总是处在内外众多要素的交互联系之中,多元因果实乃其普遍形态,但这并不意味着二元逻辑不具有价值,因为在事物发展的常态之中,真正起支配作用的也就是那么一个或两个占主导性的"元",其他因子多可以略而不计。如射箭要中的,关键在于瞄准和发力,其他风向、湿度、光线之类,在风和日丽的条件下是无须顾及的。而一旦处在狂风暴雨或晦暗不明的状态下,原先的次要因素都会显得重要起来,二元因果也就随之转化为多元因果,这就是变态时期的事物逻辑。前面所讲的文学史上逻辑与随机在不同情况下的不同结合方式,实际上正

是从这二元与多元相互转化的原理引申出来的。二元与多元的转化还有一种情形，便是微观层面上的多元，往往可简化为宏观层面上的二元。我们平时常讲的“自然与人”、“个体与群体”、“传统与现代”、“肉体与心灵”诸种二元关系，其实都是对具体复杂的多元关系的概括与抽象。抽象固然会造成简单化，但简化成了二元，才便于操作，便于宏观地预测事物的发展趋向，这也是很有用的。文学史上亦常有这类跳出微观随机以把握宏观逻辑的研究方法，实有其哲理上的依据，不过要提醒从事者保持戒心，记住这毕竟是一种简化的思考方式，切莫由简化而导致片面化。

有关文学史的哲学思考暂时谈到这里，谈不全面也不深刻，但我确信这样的思考是有意义的，对于文学史研究和文学史学建设必不可少。文学史作为一门独立的学科已有一百多年历史，文学史学的倡扬与实践也经历了十多年时间，而文学史哲学虽有初步酝酿，严格说来尚未正式起步，前景大有可为。愿在座各位中的有心人关心并参与这方面的探讨，通过共同努力使它迅速成长起来！

【附录一】

文学史研究随谈[①]

陈伯海　王　立

王立:20世纪80年代中期以来,我和北方高校的一些师友同行,就常常谈起陈老师那些启人心智的论作,近年您更被看作是古典文学宏观研究的代表,事实上您的确已在唐诗学、宏观研究和文学史重构、诗学几个大的领域里,早为学界关注。这次我由北方初来上海,很想听您谈谈关于学术的思想、计划和追求。

陈伯海:你太客气了。这些年我主要是做了两方面的工作:一是文学史学,二是唐诗学。文学史学从80年代中期开始倡导宏观研究,到组织丛书的编写(与董乃斌先生一起),自己也写了一本《中国文学史之宏观》,着眼于从整体上把握中国文学,概括其民族特质和发展规律,打破古典文学研究领域比较不重视理论思维的局面,这是第一步。第二步是与上海社科院文学所的同事们搞《近四百年中国文学思潮史》,把宏观研究的一些思路付诸实践,力求描绘出中国文学由传统到现代转变的历史轨迹,按每一百年一个时段进行梳理,我写了“导论”部分。第三步是与董乃斌合作,主持编写一部《中国文学史学史》,总结文学史研究的历史经验,从古代一直写到当前,现在尚处于拟订提纲、整理思路的阶段,有一点初步想法,已整理成文先加发表。

唐诗学这方面,大体也是分三步进行的。先是采录唐诗的相关书目。再是汇编历代论评唐诗的资料,三是进行理论的概括。目前书录已出版,论评资料编了两种,理论思考则以《唐诗学引论》的形式发表了。原想写得厚实些,径名为《唐诗学》,因种种条件限制,只写成了《引论》。今后如有可能,想继续编几种资料,写一部《唐诗学史稿》。另外,还考虑由唐诗学向中国诗学拓展,也正处在准备阶段,先认真读

---

① 本文原系学术访谈,刊于《文艺理论研究》1998年第1期。

点书、思考一些问题再说。

王立：我在探讨中国文学诸主题、意象和母题时，常借鉴大作，觉得您的文章很耐看，感到表面看来好象并未引证多少理论，又没什么太新奇的外来词语，但潜存着深厚的理论背景，有某种无形的逻辑力量，经得起涵泳，您为什么要偏重于从理论、宏观的角度来把握文学史现象？这样做，您觉得有没有什么始料未及的副作用，能谈谈古典文学研究怎样提高理论思辨能力吗？

陈伯海：在华东师大读书时？我是比较喜欢理论的，印象特别深的有黑格尔、丹纳、普列汉诺夫的哲学、美学论著。还爱读西方文学的作品，尤其是欧洲的文学名著。后来教书像跑野马，文学理论、欧美文学、中国现当代到古代文学都教过，而真正落到古代文学专业则是在 79 年以后。这种经历造成我知识结构的庞杂和兴趣指向的泛漫，但也对我后来喜欢用联系、对比的方式思考问题有影响。

为什么要搞宏观研究呢？除个人爱好理论思考外，就是看到建国后那几十年古典文学研究，可以说完全走到作家作品论之中了。这样容易“见木不见林”。而所谓“宏观”，确切地说也不是什么新东西，“五四”之后一代学人如鲁迅、胡适都有这种大的视野，对后学启示颇多。建国后也不是没有过尝试，但受庸俗社会学和形而上学的干扰，用“现实主义和反现实主义的斗争”、“民间文学主流”等公式来套用，事实证明并不成功。于是人们很自然地觉得理论、宏观无意义、弊多利少。其实，照我看来，这正说明理论思维锻炼的重要和艰难，非下苦功夫不可。而目前的现状，说得不客气点儿，认真地从理论角度研究文学史，还没有好好开头哩。包括我自己的研究，也只是处在起步探索阶段，远远没有达到圆熟的地步。

王立：先生太谨慎自谦了。每一种新路子的开端创始，都难免会有些不解、误解和非议相伴生的，学术史上这也算是题中应有之义吧。为了理论的清晰透彻表述，精力专注，是不是搞理论就注定要忽视一些材料呢？

陈伯海：决非如此！就研究工作而言，资料总是第一性的，理论概括要建立在掌握资料的基础上。对那些切切实实搞资料考据工作的同

行,我一向很尊重。我只是觉得,相对于资料建设来说,我们的理论探讨似乎更显得薄弱一些,更需要加强。宏观研究,也并不是都要把题目做得很大,关键在于要有宏观、整体的意识,这里面也包括要讲求一定的理论概括的方法。我曾举程千帆先生《张若虚<春江花月夜>的被理解与被误解》一文为例子,认为是从一首诗入手,揭示了上下八百年间文学思潮的变迁轨迹,这就属于宏观的视野和概括。至于倡导宏观研究是不是会助长空疏学风,倒是很难讲的,就像提倡搞资料考订,也有可能引入琐碎饾饤之路。

王立:这些年有一种流行的说法,认为文学的发展,文学史的形式,并没有什么规律性可言,这种运作过程带有很大的偶然性和随机性;那么,您既然要从宏观角度上试图找出、论证某些规律存在,还要拉开些距离以期看得更全面准确些,大概也遇到过总结规律的困惑吧?您是怎么看待这个问题的?

陈伯海:问题提得很有意义。目前确有不少人不赞成在人文学科领域提规律性,而且像过去那种把规律说成是"铁的必然性"的做法,确也很成问题。但我还是倾向于承认事物的规律性。诚然,事物发展不是命定的,常具有多种可能性,但可能性的建立总有内在根据,可能性的实现亦需有一定条件,这些根据和条件都体现出因果联系。规律无非是因果联系,是带有普遍性的因果联系。研究文学史,如果不满足于事象材料的堆积排列,而要进一步探索其背后的因果联系,就不能回避总结规律的要求,只是不要处理得过分机械。这个问题的展开牵涉到哲学思想,我在《中国文学史之宏观》一书里触及一些,今天不能深谈了。

王立:说起对于文学史宏观的非议,您一定也看到听到一些,您本来占有大量的资料,做了许多微观的积累工作的。据我所知,您的《唐诗汇评》一书就选评了五千首诗,每一首都缀以前人的评语,这些评语又是从散见在全国各地的几百种书籍中一一收罗的,仅仅是沙里淘金、理杂去复的功夫就令人生畏,何况还有些很难找到论评资料的诗作!书后还附了《历代唐诗论评辑要》,把一些难归类的宏观方面的论列也收入了。我觉得,仅仅这个大项目,就可称之为一部微观的唐诗接受

史;而且可贵的是,又用宏观视野统摄起来。我想,咱们古代文学时段太长,分得太细,恐怕不少同行缺少对您这方面工作的了解,以为陈先生是专门搞文学史宏观研究的。了解不多也就难免产生些误解,于是更易把搞微观与搞宏观的对立起来。可是,我一直没有见到您对这一点谈过什么,您就没有设想去对此讨论、争议一番吗?

陈伯海:我觉得没有必要。"所操之术不同",无庸争议。如果大家都认为搞宏观有意义,对宏观研究该怎么搞,理论方法该怎么用,可以展开讨论;但你搞考据,我搞理论,只能各走各的路,或者互相借鉴,求得互补,没有必要也难于展开争论。要有争议,无非是你指责我的路子,我指责你的路子,甚至意气用事,对促进学术一无好处。实际上,搞宏观的未必不重视材料,搞考据的也未必不需要理论。学术不同于政治,多几条路子有什么不好呢?

所以现在的问题不是去争议宏观研究应不应该搞,而是赞成搞宏观的人要研究怎样把它搞好。这几年的成果,站得住的有一些,出毛病的也不少。要深入下去,必须一步一个脚印,把基础先打结实。我说的"基础",不仅指微观层面的研究,还包括基础性的宏观研究。如以一个思潮、一个流派、一个时期为范围进行梳理,而后逐渐扩展,上升到总体性宏观,这样循序渐进,方有可能避免空疏。80 年代开始提倡宏观时,为了打开思路,或许有必要先跳到半空中鸟瞰一下,而真正的宏观研究的大厦,还是要从底基做起,一层层建构起来的。

王立:是呵!宏观是相对的,宏观研究也具有多维视野和多重结构。这种积累到相当程度后的"感悟"我觉得特别重要。而且一个"大思路"的提出,往往并不在于得出了某些具体结论本身,它可以触发多维度多层面的联想,激活咱们古典文学研究这个最该激活的领域。看来,先生谈的实质性问题已涉及到理论方法与具体材料的辩证关系上。一般说,在个人的价值系统中,这两者总是有所偏重的,您对这两者关系是怎么看的?理论与新方法的吸收应用您也有不少甘苦的吧?

陈伯海:尽可能多地占有材料,是研究的前提和起点。但另一方面,我觉得要加强理论方法的探讨。诚然,方法并不就是一切,世界上没有万能的钥匙,采用什么方法往往要根据所研究的对象而定。但有

了材料也不等于有了一切，还要凭藉合适的方法来加以整合。从学科建设上看，材料的发掘和考订是有积极意义的，但像敦煌文献或甲骨文出土那样的大规模发现，毕竟是千年一遇，多数还是局部的补充。而理论观念与方法的更新，则常成为一门学科发展到一个新阶段的标志。如《诗经》研究在两千年间始终停留于经学的范围，"五四"以后才被当作歌谣重新加以审视，而后又引入民俗学、社会学、神话学等视角，这门学科才得以不断出新。这说明理论方法的讲求还是有举足轻重的作用的。

我这样说，并不意味着只有新的方法才好，旧的方法便应该否定。任何一种方法只要行之有效，都值得肯定。但有效性又总是同局限性相联系的，乾嘉学派的方法用于考据是可行的，用于理论研究或作品鉴赏便不可行，需要有别的方法，反之亦然。就是搞考据，也不只限于乾嘉，王国维、陈寅恪、胡适在继承乾嘉的同时，又都超越了乾嘉。所以没有唯一的、不变的、放之四海而皆准的学术路子，需要适应研究对象和研究目的的发展而不断调整和创新。当然，创新不能一蹴而就，特别是将不同时代、不同民族、不同学科的研究方法移植于中国传统文学研究，更须精心选择其嫁接点与生长点，才能防止生搬硬套，以促使新的方法真正成活。这是一项十分细致的工作，或许也正是80年代"方法热"浪潮中比较忽略的地方。不过我以为，提倡新方法并非坏事，也应该允许人们有一个反复试验和思考的过程。至于我自己，虽然很关注各种方法的实验，却并不想标榜哪一种方法。在我看来，方法还是多元的好，出新与存旧可以并行不悖。

王立：再换个角度说，先生在宏观研究的身体力行中，对史论结合肯定有不少体会，可否从这一方面谈谈您的一些治学经验？

陈伯海：史和论的关系，史为基础，论为主导，这个道理大家都懂。所以，一般治学过程大多由史上升到论；我写《唐诗学引论》和《中国文学史之宏观》，也是以历史的考察为起点的。不过，我近年的趋向则又由论返归于史，因为我感到理论研究要走向深入，必须回到历史进程中去汲取营养和接受检验。眼下与董乃斌先生合作搞《中国文学史学史》，便是想从近百年乃至两千多年文学史学的经验中来充实和丰富

我们今天有关文学史的认识。

比如说,近代人研究文学的历史演变,多从文学作品的主题和题材着眼,如反映旧民主主义革命、反映抗日战争和解放战争、反映社会主义改造与建设等等,好像一部文学史主要就是题材的变迁史,这差不多形成为一种模式。这种模式自然也有它的用处,特别是在社会生活演变较为急遽的时代,容易表明文学创作和时代的息息相关。但它也有缺点,就是如韦勒克等人所批评的,把文学史写成了以文学为载体的社会史,而看不出文学自身演变的轨迹。那末,还有没有别样的写法呢?有。我们的古人对文学流变,就是从另外的角度来考察的。刘勰《文心雕龙·时序》篇谈到"时运交移,质文代变",用"黄唐淳而质,虞夏质而辨,商周丽而雅,楚汉侈而艳,魏晋浅而绮,宋初讹而新"来加以概括,所着眼的是文章的体性和体貌(近于今人所谓文学风格),也就是说,把文学史看成文体流变史,这种观念在古代很有代表性,而与近人有别。古人谈"体"比较直观,不加分析,不容易把握,但若仔细想想,"体"的容涵确实不简单,诸如文学作品的思想、感情、题材、意象、结构、语言等,最终都要落实到它的文体范型上来。所以,拿文体流变来构成文学史的主线,不失为一种结撰文学史的有效方法,它跟俄苏形式主义批评家所宣扬的文学形式演变史,是可以进行建设性的对话与交流的。这就表明,历史的经验值得重视。传统的东西也有可能转变为非常现代化的东西(当然要加以改造和出新),古今中外有价值的都要吸取和借鉴,才能把我们的学术研究推上一个新的台阶。我之所以要想由论返归于史,这也应该是一个重要的原因。

王立:您刚才的话已涉及中西学术思想会通的问题,能否就此题目多谈几句?

陈伯海:这是个很大的题目,实际上关系到几代学人的追求,至今还在探索之中。以现代学者而言,第一代是"五四"的一代,如鲁迅、胡适、顾颉刚等人,他们一方面有传统学术的根底,另一方面又接受了西方新的学术思想,两者一结合,便形成了新的学术范式。他们被尊为"大师",是跟创立范式分不开的。当然,由于处在草创时期,中西思想的会通还只是初步的,所创立的范式也有待于进一步完善。比他们稍

后，大约在抗战前后成长的一代，构成第二代学人，也就是我的师长辈。他们的任务原应是追循"五四"一代的足迹，把新创的范式推向前进，使其完善。他们确也是这样做的，但方刚开了个头，就被革命行程打断了。建国以后，他们要学习马克思主义，改变自己原有的范式，而实际上已过了真正能转变的年龄，再加上不断批判资产阶级学术思想，使他们感到进退两难，所以做出来的成果大多集中在资料整理和考据领域，显示出其深厚的学问功底，而非创造范式的能力。我自己属于第三代，即建国后成长的一代。我们所负的历史使命应该是创立马克思主义的学术新范式，但没有成功。这并非由于我们这代人学习马克思主义不努力，更不是因为马克思主义本身缺乏生命力，关键在于政治形势的动荡。试想：当胡风、冯雪峰以自己的马克思主义观点来批判资产阶级，而周扬又以他的马克思主义来批判胡风、冯雪峰，"四人帮"更以他们标榜的马克思主义来批判周扬，在这样的形势变动下，人们怎样才能确切地把握马克思主义理论并使之转化为学术范式呢？加以国门关闭，信息通道堵塞，马克思主义理论也失去了吸收新的养料以发展自身的条件，更容易陷入教条主义。待到"拨乱反正"、改革开放，新的思想潮流汹涌而来，我自己又已形成了思维定势，接受新事物相当吃力了。所以，我们这代人在学问底子上不如老一代，观念更新又不如新一代，这就是我们的悲剧。至于"文革"后成长起来的更年轻的一代或两代人，他们的优势在于负担少，接受新事物容易，而当前可读的书又多，他们的成就必然会超过我们。但眼下也有一种动向，即其中相当一部分热衷于西方现代思潮，甚至致力于炒卖最时兴的潮流，而对以黑格尔、马克思为代表的19世纪的传统不屑一顾，对我们自己的民族传统所知也很浮浅。这实在不利于学术创新。依我之见，20世纪的西方文化并未能真正消纳和综合19世纪以前的传统，而西方文明也并不能完全取代东方文明；中西的会通，包括19世纪与20世纪的结合，将是建构21世纪以后学术文化新范式的起点。这就需要我们对古代、近代和当代的学术思想来一番认真的清理与贯通。这个任务决不是我们这一代，甚至亦非下一代学人所能完成的。我们能做的不过是承上启下，也就是循着前辈学人开创的中西会通、古今沿革的路子，按照新形势的需要，

继续跨前一两步。有人说我们是过渡人物，完全正确，而且过渡也并不容易。我对自己的最高期望就是当好过渡，至少不要挡后人前进的路。

王立：近几年不少有识之士都指摘学界某些不良习气，主要是浮躁风、急功近利，甚至掠美因袭、不尊重他人成果。比如说到参考书目总是一些大路货，真正参考过借鉴过的同类课题、先在论作，就讳莫如深了。论述行文中也每每仿佛第一次发现了新大陆似的，对既有成说视而不见，著书不立说而成了重组成说。这种现象您是怎么看的？

陈伯海：商业化了的东西，也以学术相标榜，目下所及的确不少，应予以严肃批评。对于搞学术的人来说，要有献身学术的意识，因为学术成了我们的主要的生存方式，是我们的生命价值之所在，而一时的名利之诱，都无非是过眼云烟。到了最后算历史总账时，人们不会看你说了多少废话，或眼下取得哪些名望，而要看你在学术上留下哪些东西，哪些真正是你自己的东西，这才是最重要的。所以学人贵有以自立，自立才能自重。至于年轻人有点儿浮躁，爱好新奇，解释文学现象时带有较多的随意性，则并不是很严重的问题。随着人生阅历的丰富和学问的长进，逐渐注意将勇于立说和精于考订相结合，就会慢慢变得成熟，由求新转向求深。因其幼稚而加苛责，其实是不必要的。但也要防止由此愈走愈远。有的人大胆创新，开初不过是尝试，而听得别人叫好，就飘飘然，以至胆子越来越大，什么也不顾了，终于走入魔道而不能自拔。这种动向亦当引为警惕。总之要有学术良心，一心为学术，就能自审自处，不搞哗众取宠，更不致于攘他人成果为己有。

王立：陈老师的话真是语重心长。做学问与做人实在是密切相联的。不枉道从势又不随波逐流，您的学术品格和为人，值得我们晚辈学子敬重。感谢您抽出时间接受这次访谈。再见。

【附录二】

文学史与文学史学

——陈伯海研究员访谈录①

陈伯海　姚楠

姚楠：陈先生，听说您和中国社会科学院文学研究所董乃斌先生正在合作主持一个国家课题《中国文学史学史》的编撰工作，您在1997年第5期《社会科学战线》杂志上又发表了《中国文学史学史编写刍议》一文，能否请您谈一下提出这个课题的背景？

陈伯海：中国文学史学史作为一项开创性的研究，当属于文学史学的一个分支，它的任务是对中国文学史的研究进行历史的总结与反思。提出这个课题的根据，在于广义的中国文学史研究已有两千多年的传统，而狭义的（即演变为一门独立学科的）中国文学史的发展也有一百来年历史，这两个方面都值得好好回顾一下。尤其是晚近十多年来，文学史研究出现了前所未有的繁盛局面，不仅分体史、断代史和各类专题史全面开花，好几种大部头的通史业已出版和即将出版，还开拓出了主题史、意象流变史、心态史、传播与接受史、思潮史、流派史、社团史、区域史、民族关系史、中外交流史等一系列新的研究领域，研究方法也从单一的社会学、政治学视角转向文化心理，审美形态、逻辑结构与历史机制的多向开掘与相互补充，加以史料的系统收辑和史纂体例的推陈出新，整个研究工作呈现出一派勃勃的生机。认真探索中国文学史研究走过的路和所取得的经验教训，将会大大提高从事这项工作的自觉性，促使它在通过世纪之门以后能有一个新的飞跃。这就是我们发起的组织编写《中国文学史学史》的一点考虑。

姚楠：您曾在80年代中期倡导中国文学史宏观研究，如何从"宏观研究"进展到今天的"文学史学史"，我对这一学术思路的转换感兴趣，

---

① 本文作为对作者的访谈录，刊于《佳木斯大学社会科学学报》1998年第3期。

想听您介经绍一下。

陈伯海:从"宏观研究"到"文学史学史"之间,还有一场"文学史观"的讨论,不能忽略过去。宏观研究的倡导,原是针对一段时期以来古典文学研究多局限于作家作品的层面,缺少较宽广的视野和总体性的把握而提出来的,它要求将文学现象作为有机整体来加以观照,于是必然要讲求一定的理论概括,即事象的逻辑,组合这就引向了文学史观念与方法的讨论。这场讨论兴起于八九十年代之交,断断续续地延伸了好几年,有过四五次专题性集会,在《文学遗产》及其他刊物上也发过若干期专栏和报导。因手头忙于别的事务,我对这场讨论很少参预,但始终关注,后来写成《文学史观念谈》一文,发表于94年第6期《江海学刊》,算是对于讨论的一点评议。文中涉及文学史研究的目的、内涵与方法诸问题,其实便是我有关文学史学思考的肇端。90年代中期,建立中国文学史学的口号正式在学界提出,我也就顺理成章地过渡到史学史研究上来。由此看来,宏观研究→文学史观→文学史学,构成了这一阶段来文学史研究理论探讨的三部曲,我个人学术思路的演变不过是时代潮流大趋势的一个反映而已。

姚楠:您谈到了最近兴起的文学史学,请您就其概念、性质、范围等作一界说,并解释一下它和您正在从事的中国文学史学史的关系。

陈伯海:"文学史学"是一个有可能引起歧义的名称(人们极容易把它混同于文学史学科,从而将一切有关文学史的研究都纳入其范围),但在找到更合适的称谓之前,只能权且使用。就我的理解而言,有别于一般的文学史研究,作为一种新的研究路向的文学史学,应该是指文学史研究的研究。换句话说,它所关注的对象不是文学自身的历史,而是文学史这门学科。文学史学包括两大方面:一是对文学史研究进行历史的总结,这就是我们正在着手的史学史;二是对文学史学科加以理论概括,我尝称之为史学学,若嫌其拗口,不妨改称史学原理。史学原理和史学史构成了文学史学的基本范围,它们都是建立在对文学史研究进行综合考察的基础之上的。除此之外,也可以就个别史家或文学史著作加以评论,这就叫史学批评,不过史学批评的着眼点不是倾向于史,便是倾向于论,归根结底仍从属于史学史或史学原理。以上两

大板块的划分自是极粗略的，进一步考虑，似可再细分为若干个层面，如史学原理可以分解为史料学原理、史观理论、史纂学原理等，史学史也有古代史。近现代史或通史、专史的不同构成，不一一缕述。总之，文学史学是为总结文学史研究而创设的一门新型学科，对它的构想更有待实践来加以充实。

姚楠：文学史学的涵义已经明了了，您能否就它的意义再作一点阐发？

陈伯海：文学史学的意义是多方面的，而根本的一条是为文学史研究和编写提供历史与理论上的借鉴。历史的经验值得重视，这个道理好讲，也容易为人接受。理论方法的探讨有无必要，则看法颇有差异。有人认为，文学史研究重要的是实践，不必空谈理论，也不可能有统一的理论原则来规范。这恐怕是对理论作用的一种误解与偏估。理论诚然不能够取代实践，但决非可有可无。难以设想，没有近代文学观念与史学观念的传播，会有作为独立学科的中国文学史的出现；或者说，不存在新时期以来理论导向上的"拨乱反正"和"解放思想"，竟然有当前文学史研究的繁盛局面。反过来看，我们的研究工作一度陷入形而上学的庸俗社会学的窠臼，不也正是出自理论教条的束缚与误导吗？现在打破束缚，固然很好，但不等于不需要任何理论。事实上，文学史研究中有不少老、大、难的问题长时期得不到解决，确是跟研究者理论意识的薄弱和理论研讨的不足紧相关联的。比如说，文学史分期上的王朝体系问题，屡次说要打破，却屡次打不破，并非这种分期天然合理，实在是未能从理论上找到更合理的分期依据，暂且用它来图个方便而已。再比如，文学史写成作家作品论的汇编，也有许多人不满意，但若不以作家作品为陈述单位，又以什么为单位，这就关系到文学史内在结构与基元的辨识，也离不开理论的分析。至于文学史的性质与任务、内容与形式、动因与动向、外部关系与内在逻辑、合规律性与合目的性，以及文学史研究中的客体与主体、历史与当代、观点与材料、操作方法与思维方式等，牵涉原理更多，有的还须上升到哲学和美学的层面来加审视，一古脑儿推开，只能使我们的研究工作停留于盲目实践乃至简单追随前人路子的境地。当然，强调理论的重要性，并不等于用一种规范化的

理论方法来限制文学史研究。方法来源于实践，要适应不同研究对象的需要，教条式地生搬硬套是很害事的，况且由实践总结出来的理论都有其自身的适用范围，并不能“放之四海而皆准”。这就要求我们将文学史学放在一个适当的位置上，借鉴而不迷信，研讨而不定论，多向参照而不立于一尊（文学史学自身也应成为一个开放的体系）。有了这种合适的态度，理论对文学史研究的积极意义是可以充分显示出来的。

姚楠：现在回过头来，请您再谈一谈有关编写《中国文学史学史》的构想。

陈伯海：我已说过，史学史是文学史学的一个组成部分。为什么挑选了史学史，而不直接进入史学原理呢？主要是担心时机还不成熟，以往在这方面展开的研究不够，一下子进入理论概括，怕不容易搞好。而从历史的考察入手，虽也有爬罗梳理的艰辛，但总结经验比较具体，提供借鉴也易于落到实处。在这个基础上再有人接着搞史学原理，便有可能搞得稳固一些，深入一些，涵盖全面一些。所以我们编写史学史的立意，一是要尽力展示中国文学史研究的历史轨迹，二也是要从中考见得失，用以为参照。就第一方面要求而言，我们设想以文学史料、史观、史纂三者之间的互联互动为横向线索，并以文学史学科由传统至现代的历史演进为纵向线索，一经一纬地交织起全书的逻辑架构；而就第二方面要求来说，则还试图从文学史学的历史发展中提炼出一些问题、思路、经验和教训，供今天的文学史家思考。这个设想我在《中国文学史学史编写刍议》一文中已经谈了，编写组成员们也有许多好的构思，不过都得等付诸实施后才能作数。

姚楠：您提供了大量信息，最后一个问题，想请您就文学史与文学史学的今后建设，特别是年轻一代学人在这方面所能起的作用，谈一点希望。

陈伯海：文学史研究在20世纪最后阶段臻于兴旺，而亦迎来了新的挑战。从现有成果看，数量确实不少，质量相应提高，涉及几乎所有的领域，但总体说来，真正有深度、有新意且具备个人特色的著述仍不多见。为使今后的研究工作更上一个台阶，我以为。无论在通史或各类专史的修撰上，都要考虑改变那种面面俱到的教科书式的追求“大

而全"和"小而全"的编写方法,注意突出个人的生命体验,更多地在历史概括的深度、新度和理论自觉度上下工夫,这才能写出史家的"一家之言"。文学史的这种创新,又必然会推动文学史学进一步发展。我们有了历史的总结,更有新的实践,如果再能系统引进和广泛借鉴国外文学史学乃至其他学科的理论方法与实际经验,中国文学史学的建构便获得了更广阔也更坚实的基础,前景十分诱人。目前尚处在年轻一代的学人,包括在校的大学生、研究生,进入新世纪以后,都将成长为学术事业的接班人,若有志于此,是大有可为的。他们不像我们这代人所受的干扰多,易于集中心力做学问;也没有我们这样牢固的思维定势,利于敏锐地发现问题和接受新鲜事物。文学史学科发展、创新的担子,将落在他们肩上,希望从中孕育出几位能够会通古今、镕铸中西的世界级大师和一大批高手能匠。不过也要防止那种一哄而起、浅尝辄止、热炒转卖、炫奇异巧的不良倾向,还是要在理论和实证两个方面苦练硬功。"一分耕耘,一分收获",到头来结总账,逃不出这个规律。

姚楠:感谢陈先生在繁忙中接受我的采访。祝陈先生身体健康,事业增进。

陈伯海:上海社会科学院文学所研究员
上海师范大学中文系博士生导师
姚　楠:佳木斯大学社会科学学报主编

参考引用书目

《毛诗正义》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《尚书正义》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《周易正义》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《礼记正义》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《论语正义》,刘宝楠集解,中华书局刊《四部备要·清十三经注疏》本。
《论语注疏》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《孟子注疏》,阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局 1980 年影印。
《四书集注》,朱熹著,巴蜀书社 1986 年影印本。
《春秋左传集解》,杜预注,上海人民出版社 1977 年版。
《国语》,韦昭注,《四部丛刊》本。
《史记》,司马迁著,中华书局 1959 年点校本。
《汉书》,班固著,中华书局 1962 点校本。
《后汉书》,范晔著,中华书局 1965 年点校本。
《三国志》,陈寿著,中华书局 1959 年点校本。
《晋书》,房玄龄等著,中华书局 1974 年点校本。
《宋书》,沈约著,中华书局 1974 年点校本。
《南齐书》,萧子显著,中华书局 1972 年点校本。
《梁书》,姚思廉著,中华书局 1973 年点校本。
《陈书》,姚思廉著,中华书局 1972 年点校本。
《魏书》,魏收著,中华书局 1974 年点校本。
《北齐书》,李百药著,中华书局 1972 年点校本。
《周书》,令狐德棻等著,中华书局 1971 年点校本。
《隋书》,魏徵等著,中华书局 1973 年点校本。
《南史》,李延寿著,中华书局 1975 年点校本。

《北史》,李延寿著,中华书局 1974 年点校本。
《旧唐书》,刘昫等著,中华书局 1975 年点校本。
《新唐书》,欧阳修等著,中华书局 1975 年点校本。
《宋史》,脱脱等著,中华书局 1977 年点校本。
《明史》,张廷玉等著,中华书局 1974 年点校本。
《史通》,刘知几著,《四部丛刊》本。
《文史通义》,章学诚著,中华书局 1956 年版。
《日本国志》,黄遵宪著,清光绪刻本。
《四库全书总目》,纪昀等编,中华书局 1965 年影印本。
《诸子集成》,中华书局 1954 年版。
《老子注》,王弼注,中华书局 1978 年版。
《庄子集释》,郭庆藩集释,中华书局 1961 年版。
《荀子集解》,王先谦集解,中华书局 1978 年版。
《韩非子集释》,陈奇猷校注,上海人民出版社 1974 年版。
《吕氏春秋校释》,陈奇猷校释,学林出版社 1984 年版。
《淮南子》,刘安著,《四部丛刊》本。
《扬子法言》,扬雄著,《四部丛刊》本。
《论衡》,王充著,《四部丛刊》本。
《王弼集校释》,楼宇烈校释,中华书局 1980 年版。
《抱朴子内外篇》,葛洪著,《四部丛刊》本。
《世说新语》,刘义庆著,上海古籍出版社 1982 年影印本。
《金楼子》,萧绎著,《知不足斋从书》本。
《颜氏家训》,颜之推著,《四部丛刊》本。
《艺文类聚》,欧阳洵编,上海古籍出版社 1982 年版。
《太平御览》,李昉等编,《四库全书》本。
《张载集》,中华书局 1978 年版。
《二程全书》,程颢、程颐著,《四部备要》本。
《朱文公全集》,朱熹著,《四部丛刊》本。
《朱子语类》,朱熹著,黎靖德编,中华书局 1986 年版
《容斋随笔》,洪迈著,《四部丛刊》本。
《归潜志》,刘祁著,《四库全书》本。
《隐居通议》,刘壎著,《海山仙馆丛书》本。

《至正直记》，孔齐著，齐鲁书社 1997 年版《四库全书存目丛书》本。
《醉翁谈录》，罗烨著，古典文学出版社 1956 年版。
《录鬼簿》，钟嗣成著，楝亭藏书十二种本。
《霏雪录》，刘绩著，《学海类编》本。
《王阳明全集》，王守仁著，吴光等编校，上海古籍出版社 1992 年版。
《李氏焚书》，李贽著，明万历刻本。
《日知录》，顾炎武著，上海古籍出版社 1985 年版。
《明夷待访录》，黄宗羲著，中华书局 1985 年版。
《船山全书》，王夫之著，岳麓书社 1996 年版。
《易馀龠录》，焦循著，《木犀轩丛书》本。

《全上古三代秦汉三国六朝文》，严可均编，中华书局 1965 年影印本。
《先秦汉魏晋南北朝诗》，逯钦立编，中华书局 1983 年版。
《诗集传》，朱熹集注，上海古籍出版社 1958 年版。
《楚辞补注》，王逸注，洪兴祖补注，中华书局 1958 年版。
《文选》，萧统编，李善等六臣注，《四部丛刊》本。
《文苑英华》，李昉等编，中华书局 1966 年影印本。
《古文辞类纂》，姚鼐选编，《四部备要》本。
《古诗源》，沈德潜选编，中华书局 1963 年版。
《古诗镜》，陆时雍选编，《四库全书》本。
《乐府诗集》，郭茂倩编，中华书局 1979 年版。
《全唐诗》，彭定求等编，中华书局 1960 年版。
《全唐文》，董诰等编，中华书局 1983 年影印本。
《唐人选唐诗新编》，傅璇琮编，陕西人民教育出版社 1996 年版。
《瀛奎律髓汇评》，方回选评，李庆甲集评校点，上海古籍出版社 1986 年版。
《唐音评注》，杨士弘选编，张震辑注，顾璘评点，河北大学出版社 2006 年版。
《唐诗品汇》，高棅编，上海古籍出版社 1982 年版。
《诗归》，钟惺、谭元春选评，湖北人民出版社 1985 年版。
《唐诗正》，汪琬选编，清康熙刻本。
《唐诗别裁》，沈德潜编，中华书局 1964 年版。
《宋诗选注》，钱钟书选注，人民文学出版社 1958 年版。
《全唐五代词》，曾昭岷等编，中华书局 1999 年版。

《全宋词》,唐圭璋编,中华书局 1965 年版。

《元曲选》,臧懋循选编,《四部备要》本。

《全元散曲简编》,隋树森选编,上海古籍出版社 1984 年版。

《全唐五代小说》,李时人编校,陕西人民出版社 1998 年版。

《陶渊明集》,逯钦立校注,中华书局 1979 年版。

《王子安集》,王勃著,《四部丛刊》本。

《杨盈川集》,杨炯著,《四部丛刊》本。

《陈伯玉文集》,陈子昂著,《四部丛刊》本。

《须溪先生校本唐王右丞集》,王维著,《四部丛刊》本。

《李太白全集》,王琦注,中华书局 1977 年版。

《杜诗详注》,仇兆鳌注,中华书局 1979 年版。

《朱文公校昌黎先生集》,韩愈著,《四部丛刊》本。

《增广注释音辩唐柳先生集》,柳宗元著,《四部丛刊》本。

《刘梦得文集》,刘禹锡著,《四部丛刊》本。

《白居易集》,中华书局 1979 年版。

《元氏长庆集》,元稹著,《四部丛刊》本。

《李贺诗歌集注》,王琦等注,上海人民出版社 1977 年版。

《樊川文集》,杜牧著,上海古籍出版社 1978 年版。

《李商隐诗歌集解》,刘学锴、余恕诚集解,中华书局 1988 年版。

《温庭筠诗集》,《四部丛刊》本。

《司空表圣文集》,司空图著,《四部丛刊》本。

《临川先生文集》,王安石著,《四部丛刊》本。

《苏轼诗集》,中华书局 1982 年版。

《苏轼文集》,中华书局 1986 年版。

《豫章黄先生文集》,黄庭坚著,《四部丛刊》本。

《陆游集》,中华书局 1976 年版。

《水心先生文集》,叶适著,《四部丛刊》本。

《晦庵集》,朱熹著,《四库全书》本。

《李东阳集》,岳麓书社 1984 年版。

《李空同全集》,李梦阳著,明万历浙江思山堂刻本。

《何大复先生全集》,何景明著,明赐第堂刻本。

《弇州山人四部稿》、《续稿》,王世贞著,《四库全书》本。

《李开先集》，中华书局上海编辑所 1959 年版。
《徐渭集》，中华书局 1983 年版。
《汤显祖诗文集》，徐朔方笺校，上海古籍出版社 1982 年版。
《冯梦龙全集》，魏同贤主编，上海古籍出版社 1993 年版。
《袁宏道集笺校》，钱伯城笺校，上海古籍出版社 1981 年版。
《珂雪斋集》，袁中道著，上海古籍出版社 1959 年版。
《雪涛阁集》，江盈科著，明万历刻本。
《隐秀轩集》，钟惺著，明天启刻本。
《牧斋初学集》，钱谦益著，《四部丛刊》本。
《牧斋有学集》，钱谦益著，《四部丛刊》本。
《顾亭林诗文集》，顾炎武著，中华书局 1983 年版。
《黄梨洲文集》，黄宗羲著，中华书局 1959 年版。
《已畦集》，叶燮著，1917 年长沙叶氏梦篆楼刊本。
《魏叔子文集》，魏禧著，易堂刻本。
《带经堂集》，王士祯著，清乾隆刻本。
《方望溪先生全集》，方苞著，《四部丛刊》本。
《郑板桥集》，上海古籍出版社 1979 年版。
《小仓山房文集》、《续文集》，袁枚著，《四部备要》本。
《瓯北集》，赵翼著，清嘉庆刻本。
《复初斋文集》，翁方纲著，清光绪刻本。
《纪文达公遗集》，纪昀著，清嘉庆刻本。
《戴东原集》，戴震著，清经韵楼本。
《大云山房文稿》、《文稿二集》，恽敬著，清光绪刻本。
《柏枧山房文集》，梅曾亮著，清咸丰刻本。
《中复堂全集》，姚莹著，清同治刻本。
《艺舟双楫》，包世臣著，清光绪刻本。
《龚自珍全集》，上海人民出版社 1975 年版。
《魏源集》，中华书局 1976 年版。
《康有为诗文选》，陈永正编注，广东人民出版社 1983 年版。
《严复集》，中华书局 1986 年版。
《人境庐诗草笺注》，黄遵宪著，钱仲联笺注，古典文学出版社 1957 年版。
《秋瑾集》，上海古籍出版社 1979 年版。

《饮冰室合集》,梁启超著,中华书局 1989 年版。

《中国美学史资料选编》,北京大学哲学系编,中华书局 1981 年版。
《中国历代文论选》,郭绍虞主编,上海古籍出版社 1980 年版。
《宋代文艺理论集成》,蒋述卓等编,中国社会科学出版社 2000 年版。
《中国近代文论选》,中国近代文论选编选小组编选,人民文学出版社 1959 年版。
《中国现代文论选》,王永生主编,贵州人民出版社 1984 年版。
《历代诗话》,何文焕编,中华书局 1981 年版。
《历代诗话续编》,丁福保编,中华书局 1983 年版。
《宋诗话辑佚》,郭绍虞编,中华书局 1980 年版。
《宋人诗话外编》,程毅中主编,国际文化出版公司 1996 年版。
《明诗话全编》,吴文治主编,江苏古籍出版社 1997 年版。
《清诗话》,丁福保编,中华书局 1963 年版。
《清诗话续编》,郭绍虞编,上海古籍出版社 1983 年版。
《民国诗话丛编》,张寅彭主编,上海书店出版社 2002 年版。
《词话丛编》,唐圭璋编,中华书局 1986 年版。
《中国历代小说论著选》,黄霖、韩同文选注,江西人民出版社 2000 年版。
《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,阿英编,中华书局 1960 年版。
《文赋集释》,陆机著,张少康集释,上海古籍出版社 1984 年版。
《文心雕龙注》,刘勰著,范文澜注,人民文学出版社 1958 年版。
《诗品笺注》,钟嵘著,曹旭笺注,人民文学出版社 2009 年版。
《文镜秘府论汇校汇考》,【日】遍照金刚编著,卢盛江校考,中华书局 2006 年版。
《诗式校注》,皎然著,李壮鹰校注,齐鲁书社 1986 年版。
《诗品集解》,司空图著,郭绍虞集解,人民文学出版社 1981 年版。
《苕溪渔隐丛话》,胡仔编,人民文学出版社 1962 年版。
《白石诗说》,姜夔著,人民文学出版社 1962 年版。
《沧浪诗话校释》,严羽著,郭绍虞校释,人民文学出版社 1983 年版。
《诗人玉屑》,魏庆之编,中华书局 1959 年版。
《滹南诗话》,王若虚著,人民文学出版社 1962 年版。
《元好问论诗三十首小笺》,郭绍虞笺释,人民文学出版社 1978 年版。

《四溟诗话》,谢榛著,人民文学出版社 1961 年版。
《诗薮》,胡应麟著,中华书局 1958 年版。
《文体明辨序说》,徐师曾著,人民文学出版社 1962 年版。
《诗源辩体》,许学夷著,人民文学出版社 1987 年版。
《唐音癸签》,胡震亨编著,上海古籍出版社 1981 年版。
《列朝诗集小传》,钱谦益著,上海古籍出版社 1983 年版。
《钝吟杂录》,冯班著,《常熟二冯先生集》本。
《姜斋诗话笺注》,王夫之著,戴鸿森笺注,人民文学出版社 1981 年版。
《原诗》,叶燮著,霍松林校注,人民文学出版社 1979 年版。
《带经堂诗话》,王士祯著,人民文学出版社 1963 年版。
《说诗晬语》,沈德潜著,霍松林校注,人民文学出版社 1979 年版。
《论文偶记》,刘大櫆著,人民文学出版社 1961 年版。
《随园诗话》,袁枚著,人民文学出版社 1960 年版。
《袁枚续诗品详注》,刘衍文、刘永翔合注,上海书店出版社 1993 年版。
《瓯北诗话》,赵翼著,人民文学出版社 1963 年版。
《石洲诗话》,翁方纲著,人民文学出版社 1981 年版。
《艺概》,刘熙载著,上海古籍出版社 1978 年版。
《昭昧詹言》,方东树著,人民文学出版社 1961 年版。
《饮冰室诗话》,梁启超著,人民文学出版社 1959 年版。
《人间词话》,王国维著,人民文学出版社 1962 年版。
《王国维文学美学论著集》,周锡山编校,北岳文艺出版社 1987 年版。
《画论丛刊》,于安澜编,人民美术出版社 1962 年版。
《历代论画名著汇编》,沈子丞编,文物出版社 1982 年版。
《历代名画记》,张彦远著,《四库全书》本。

《毛泽东选集》,人民出版社 1951 年版。
《毛泽东论文艺》,人民文学出版社 1958 年版。
《鲁迅全集》,人民文学出版社 1981 年版。
《鲁迅论文学》,人民文学出版社 1959 年版。
《陈独秀著作选》,上海人民出版社 1993 年版。
《李大钊文集》,人民文学出版社 1984 年版。
《胡适文萃》,作家出版社 1991 年版。

《胡适古典文学论集》,上海古籍出版社 1988 年版。
《沫若文集》,人民文学出版社 1959 年版。
《成仿吾文集》,山东大学出版社 1985 年版。
《茅盾文集》,人民文学出版社 1989 年版。
《朱自清古典文学论文集》,上海古籍出版社 1981 年版。
《闻一多论古典文学》,郑临川述评,重庆出版社 1984 年版。
《照隅室古典文学论集》,郭绍虞著,上海古籍出版社 1983 年版。
《罗根泽古典文学论文集》,上海古籍出版社 1985 年版。
《中国文学论集》,朱东润著,中华书局 1983 年版。
《冰茧庵丛稿》,缪钺著,上海古籍出版社 1985 年版。
《梦苕庵论集》,钱仲联著,中华书局 1993 年版。
《谈艺录》,钱锺书著,中华书局 1984 年版。
《管锥篇》,钱锺书著,中华书局 1979 年版。
《中国文学讲演录》,钱穆著,巴蜀书社 1987 年版。
《中国艺术精神》,徐复观著,台湾学生书局 1984 年版。
《中国文学艺术精华》,【美】刘若愚著,黄山书社 1989 年版。
《他山的石头记》,【美】宇文所安著,江苏人民出版社 2003 年版。
《美典:中国文学研究论集》,高友工著,三联书店 2008 年版。
《谈美》,朱光潜著,开明书店 1948 年版。
《美学散步》,宗白华著,上海人民出版社 1981 年版。
《美的历程》,李泽厚著,中国社会科学出版社 1984 年版。
《抒情的境界》(中国文化新论·文学篇一),蔡英俊主编,台湾联经出版事业公司 1982 年版。
《意象的流变》(中国文化新论·文学篇二),蔡英俊主编,台湾联经出版事业公司 1982 年版。
《中国文学史》,曾毅编著,上海泰东书局 1915 年版。
《中国大文学史》,谢无量编著,中华书局 1918 年版。
《汉文学史纲要》,鲁迅著,人民文学出版社 1977 年版。
《白话文学史》,胡适著,岳麓书社 1986 年版。
《中国文学进化史》,谭正璧著,光明书局 1929 年版。
《中国文学流变史》,郑宾于著,北新书局 1936 年版。
《插图本中国文学史》,郑振铎著,作家出版社 1957 年版。

《中国俗文学史》,郑振铎著,作家出版社 1954 年版。
《中国纯文学史纲》,刘经庵著,北平著者书店 1935 年版。
《中国文艺变迁论》,张世禄著,商务印书馆 1940 年版。
《中国文学史外论》,朱星元著,东方学术社 1935 年版。
《新著中国文学史》,胡云翼著,北新书局 1936 年版。
《中国文学发展史》,刘大杰著,古典文学出版社 1957 年版。
《中国文学史》,林庚著,厦门大学 1947 年版。
《中国文学史》,北京大学中文系文学专门化 1955 级集体编著,人民文学出版社 1959 年版。
《中国文学史》,中国科学院文学研究所编著,人民文学出版社 1962 年版。
《中国文学史》,游国恩等主编,人民文学出版社 1964 年版。
《中国文学史》,钱基博著,中华书局 1993 年版。
《中华文学通史》,张炯、邓绍基、樊骏主编,华艺出版社 1997 年版。
《中国文学史》,章培恒、骆玉明主编,上海文艺出版社 1999 年版。
《中国文学史》,袁行霈主编,高等教育出版社 1999 年版。
《中国中古文学史讲义》,刘师培著,人民文学出版社 1957 年版。
《中古文学史论》,王瑶著,北京大学出版社 1986 年版。
《中国古代文学通论》,傅璇琮、蒋寅总主编,辽宁人民出版社 2004 年版。
《诗论》,朱光潜著,三联书店 1984 年版。
《唐诗杂论》,闻一多著,古籍出版社 1956 年版。
《中国诗史》,陆侃如、冯沅君著,作家出版社 1956 年版。
《汉语诗律学》,王力著,上海教育出版社 1979 年版。
《程千帆诗论选集》,张伯伟编,山西人民出版社 1990 年版。
《中国诗学》,叶维廉著,三联书店 1992 年版。
《远游的诗神》,赵毅衡著,四川人民出版社 1985 年版。
《汉字的魔方——中国古典诗歌语言学札记》,葛兆光著,复旦大学出版社 2008 年版。
《词史》,刘毓盘著,上海书店 1985 年影印出版。
《迦陵论词丛稿》,叶嘉莹著,上海古籍出版社 1980 年版。
《词曲概论》,龙榆生著,上海古籍出版社 1980 年版。
《宋元戏曲史》,王国维著,上海古籍出版社 1998 年版。
《中国戏曲发展史纲要》,周贻白著,上海古籍出版社 1979 年版。

《中国小说史略》，鲁迅著，人民文学出版社1979年版。
《小说史：理论与实践》，陈平原著，北京大学出版社1993年版。
《中国文学批评史》，郭绍虞著，新文艺出版社1955年版。
《中国文学批评史》，罗根泽著，古典文学出版社1957—1961年版。
《中国文学批评史大纲》，朱东润著，古典文学出版社1957年版。
《中国文学理论史》，蔡钟翔、黄保真、成复旺著，北京出版社1987年版。
《中国文学批评通史》，王运熙、顾易生主编，上海古籍出版社1989—1996年版。
《中国的文学理论》，【美】刘若愚著，四川人民出版社1987年版。
《中国古代的人学与美学》，成复旺著，中国人民大学出版社1992年版。
《中国近代文学史》，任访秋主编，河南大学出版社1988年版。
《中国近世文学思潮》，刘增杰主编，台湾文史哲出版社1997年版。
《现代中国文学史》，钱基博著，岳麓书社1986年版。
《中国新文学大系》，上海文艺出版社影印上海良友1936年版。
《中国新文学的源流》，周作人著，北平人文书店1934年版。
《中国新文学史稿》，王瑶著，新文艺出版社1953年版。
《中国现代文学史》，唐弢主编，人民文学出版社1979—1980年版。
《二十世纪中国文学史论》，王晓明等著，上海东方出版中心1997年版。
《近四百年中国文学思潮史》，陈伯海主编，上海东方出版中心1997年版。
《中国当代文学史》，洪子诚著，北京大学出版社1999年版。
《中国当代文学史教程》，陈思和主编，复旦大学出版社1999年版。
《中国文学史书目提要》，陈玉堂编著，黄山书社1986年版。
《中国文学史书目提要（1949—1994）》，黄文吉等编著，台北万卷楼图书有限公司1996年版。
《中国文学史料学》，潘树广主编，黄山书社1992年版。
《文学史新方法论》，王钟陵著，苏州大学出版社1993年版。
《文学史哲学》，陶东风著，河南人民出版社1994年版。
《中国文学史之宏观》，陈伯海著，中国社会科学出版社1995年版。
《书写文学的过去——文学史的思考》，陈国球等编，香港麦田出版股份有限公司1997年版。
《绵延之维——走向艺术史哲学》，丁宁著，三联书店1997年版。
《文学史新视野》，林继中著，北京大学出版社2000年版。

《呼唤民族性——中国文学特质的多维透视》,王齐洲著,中国社会科学出版社 2001 年版。
《文学史的权力》,戴燕著,北京大学出版社 2002 年版。
《文学史书写形态与文化政治》,陈国球著,北京大学出版社 2004 年版。
《文学史学原理研究》,董乃斌主编,河北人民出版社 2008 年版。
《中国古典文学研究史》,郭英德等著,中华书局 1995 年版。
《20 世纪中国古典文学研究史》,赵敏俐等著,陕西人民教育出版社 1997 年版。
《中国新文学编纂史》,黄修己著,北京大学出版社 1995 年版。
《中国文学研究现代化进程》,王瑶主编,北京大学出版社 1998 年版。
《中国文学研究现代化进程二编》,陈平原主编,北京大学出版社 2002 年版。
《中国文学史学史》,董乃斌、陈伯海、刘扬中主编,河北人民出版社 2003 年版。

《马克思恩格斯选集》,人民出版社 1966 年版。
《马克思恩格斯论艺术》,人民文学出版社 1960 年版。
《哲学笔记》,列宁著,人民出版社 1956 年版。
《列宁论文学》,人民文学出版社 1958 年版。
《马克思恩格斯列宁斯大林论历史科学》,人民出版社 1980 年版。
《古希腊罗马哲学》,北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,三联书店 1957 年版。
《十六—十八世纪西欧各国哲学》,北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,三联书店 1958 年版。
《十八世纪法国哲学》,北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,商务印书馆 1963 年版。
《十八世纪末—十九世纪初德国哲学》,北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,商务印书馆 1960 年版。
《新科学》,【意】维柯著,人民文学出版社 1986 年版。
《历史哲学》,【德】黑格尔著,三联书店 1956 年版。
《哲学史讲演录》,【德】黑格尔著,商务印书馆 1959 年版。
《普列汉诺夫哲学著作选集》,三联书店 1959—1962 年版。
《历史的话语:现代西方历史哲学译文集》,张文杰编,广西师范大学出版社 2002 年版。

《当代西方史学理论》,何兆武、陈启能主编,上海社会科学院出版社 2003 年版。
《历史研究》,【英】汤因比著,上海人民出版社 1964 年版。
《历史的观念》,【英】柯林武德著,中国社会科学出版社 1986 年版。
《历史决定论的贫困》,【英】卡尔·波普著,华夏出版社 1987 年版。
《历史的起源与目标》,【德】卡尔·雅斯贝斯著,华夏出版社 1989 年版。
《新史学》,【美】詹姆斯·哈威·鲁滨孙著,商务印书馆 1989 年版。
《天演论》,【英】赫胥黎著,严复译,科学出版社 1971 年版。
《文化与进化》,【美】托马斯·哈定等著,浙江人民出版社 1987 年版。
《文化进化论》,【美】E·R·塞维斯著,华夏出版社 1991 年版。
《科学革命的结构》,【美】托马斯·库恩著,北京大学出版社 2003 年版。
《知识考古学》,【法】福柯著,三联书店 2004 年版。
《从混沌到有序》,【比】普里戈金、【法】斯唐热著,上海译文出版社 1987 年版。
《协同学:大自然构成的奥秘》,【德】赫尔曼·哈肯著,上海译文出版社 2001 年版。
《自然的观念》,【英】柯林武德著,北京大学出版社 2006 年版。
《西方文论选》,伍蠡甫主编,上海文艺出版社 1963—1964 年版。
《现代西方文论选》,伍蠡甫主编,上海译文出版社 1983 年版。
《柏腊图文艺对话集》,上海文艺联合出版社 1954 年版。
《诗学》,【希腊】亚里士多德著,陈中梅译注,商务印书馆 1996 年版。
《布封文钞》,人民文学出版社 1958 年版。
《判断力批判》,【德】康德著,商务印书馆 1964 年版。
《歌德谈话录》,人民文学出版社 1978 年版。
《审美教育书简》,【德】席勒著,北京大学出版社 1985 年版。
《美学》,【德】黑格尔著,商务印书馆 1979 年版。
《别林斯基选集》,上海译文出版社 1980 年版。
《生活与美学》,【俄】车尔尼雪夫斯基著,人民文学出版社 1957 年版。
《杜勃罗留波夫选集》,上海文艺出版社 1962 年版。
《艺术哲学》,【法】丹纳著,安徽文艺出版社 1991 年版。
《没有地址的信·艺术与社会生活》,【俄】普列汉诺夫著,人民文学出版社 1962 年版。
《美学原理》,【意】克罗齐著,外国文学出版社 1983 年版。

《俄国形式主义文论选》,【俄】什克洛夫斯基等著,三联书店 1989 年版。
《巴赫金文论选》,中国社会科学出版社 1996 年版。
《文学理论》,【美】韦勒克、沃伦著,三联书店 1984 年版。
《抽象与移情》,【德】W·沃林格著,辽宁人民出版社 1987 年版。
《艺术风格学》,【瑞士】H·沃尔夫林著,辽宁人民出版社 1987 年版。
《批评的解剖》,【加】诺思罗普·弗莱著,百花文艺出版社 1998 年版。
《隐蔽的上帝》,【法】吕西安·戈德曼著,百花文艺出版社 1998 年版。
《真理与方法》,【德】伽达默尔著,辽宁人民出版社 1987 年版。
《接受美学与接受理论》,【德】姚斯、【美】霍拉勃著,辽宁人民出版社 1987 年版。
《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,【美】艾布拉姆斯著,北京大学出版社 1989 年版。
《新历史主义与文学批评》,张京媛主编,北京大学出版社 1993 年版。
《艺术的法则:文学场的生成和结构》,【法】皮埃尔·布迪厄著,中央编译出版社 2001 年版。
《重新解读伟大的传统——文学史论研究》,中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编委会编,社会科学文献出版社 1993 年版。
《十九世纪文学主流》,【丹麦】勃兰兑斯著,人民文学出版社 1980 年版。
《方法、批评及文学史——朗松文论选》,【法】昂利·拜尔编,中国社会科学出版社 1992 年版。
《艺术史的哲学》,【美】阿诺德·豪塞尔著,中国社会科学出版社 1992 年版。
《作品、文学史与读者》,【德】瑙曼等著,文化艺术出版社 1997 年版。
《艺术史方法与理论》,【美】安·达勒瓦著,江苏美术出版社 2009 年版。
《西方美学史》,朱光潜著,人民文学出版社 1963 年版。
《近代文学批评史》,【美】韦勒克著,上海译文出版社 1987—2005 年版。
《诗学史》,【法】让·贝西埃等主编,百花文艺出版社 2002 年版。
《文学理论的未来》,【美】拉尔夫·科恩主编,中国社会科学出版社 1993 年版。
《问题与观点:20 世纪文学理论综论》,【加】马克·昂热诺等主编,百花文艺出版社 2000 年版。

后　记

本书汇集了个人将近三十年来从事中国文学史研究的主要成果，说得再夸大些，亦可算是近半个世纪来有关文学史学思考的一个结晶，故编完后不能不说上几句。

我是在什么时候进入文学史问题思考的，自己也说不清，只记得念大学时偏好理论，对古今中外文学作品亦常有所涉猎，却并不怎么关注文学史。1957年毕业后，分配到上海师范学院任欧美文学助教，不久即下放农村劳动锻炼。"大跃进"期间，报刊上就北大、复旦两校师生自编中国文学史教材开展的热烈讨论，很吸引我，但身在农村，无缘参与。1960年秋因故调离高校，来到长宁区教育学院（当时称"教工红专学院"）任职，除承担调研及组织教学观摩等任务外，亦要为中小学教师进修开设课程，得以系统讲授由古迄今的中国文学史。教课的感受毕竟不同于听讲，它要求讲授者率先把自己的思路理清楚，从而引发了我对一些问题的探询与思索。1964年暑假过后，下乡参加"四清"工作队，整整两年时间在农村度过。按下乡锻炼的不成文规定，搞"四清"时不准心挂业务，但我长期养成的生活习惯是不读书不得过，于是带上了一批马、恩、列、斯、毛的经典著作，一有空闲便钻进去啃读。我特别醉心于经典大师们对辩证思维的娴熟运用，尤叹服于历史唯物主义的创始人用"生产力与生产关系"、"经济基础与上层建筑"这两对基本矛盾贯串整个历史运动，解析各种社会现象，由此引起遐想：有无可能在文学史领域也提炼出这样几对矛盾，用以贯串整个文学的发展进程并解说各类文学现象的动因与动向呢？后来公开揭示的"三对矛盾"、"一串圆圈"等观念，正是在这个阶段开始发酵和初步酝酿成形的，或许可看作我的文学史思考的正式发端吧。

下乡回来后，即被卷入“史无前例”的“大革命”，不过我仍然偷空从事理论学习，更尝试结合古今中外的一些文学事例进行比照、归纳，断断续续地写下一大叠札记，但在那个“横扫一切”的年代里，自然是无从发表也得不到任何呼应的。“文革”结束，1979年得以返回高校，有了重拾专业工作的条件。起步时我比较谨慎，选择诗人李商隐和《沧浪诗话》这两个个案研究，作为实践自己的文学史思考的场地，发出了若干篇论文。待进入20世纪80年代中期，随着“思想解放”的浪潮汹涌于整个学术界，方感到时机已然成熟，遂下决心将长期酝酿在心头的想法拿出来供大家讨论。最早发表于《文学遗产》1985年第3期上的短文《宏观的世界与宏观的研究》，针对以往文学史研究中偏重于具体作家作品的不足，倡扬要从宏观、整体的角度来把握文学现象，算是揭开了个人从事宏观研究的序幕。紧接着，又连续写下《论中国文学的民族性格》、《中国文学史之鸟瞰》、《文学动因与三对矛盾》、《文学史上的“圆圈”》等一系列论文，分别投送《文学遗产》、《文学评论》和《中国社会科学》诸杂志。《文学遗产》为此特地开设“古典文学宏观研究征文”专栏，连续两年刊载这方面的来稿，这样积极提倡的姿态却是我未曾料到的。现在想来，当时思想界里掀起了“文化热”，理论界盛行着“方法热”，中外文学界有“比较文学热”，近现代文学界亦打出“20世纪中国文学研究”的旗号，在这一派热气腾腾之中，唯独古典文学领域显得异常沉寂而冷清，似乎游离于大形势之外，这或许是《文学遗产》编辑部要来提倡宏观研究的原因吧。而这一提倡确也造成了一定的气候，一时间，许多刊物均围绕这个题目来做文章，大会小会上亦常就宏观与微观之间的关系辩论不休，赞同者有之，责难者更不在少数。受此形势之鼓动，我的宏观文学史研究也就一发而不可收，前后写了十来个专题，最终结集成《中国文学史之宏观》一书。此书的出版日期要迟至1995年，但其中主要章节都曾作为单篇论文发表于80年代中叶，基本构想亦早已设定。所以说，《宏观》一书实乃80年代的产儿，没有那场声势浩大的思想解放运动，没有整个学界在思想解放感召下的理论创新意识与追求，是不可能出现文学史领域的宏观研讨热，也不可能产生像《中国文学史之宏观》这类著述的。

“宏观研讨热”持续两年左右，逐渐消歇下去，这是很正常的现象。否则的话，“高烧”不退，便有可能说“胡话”。当然，一“热”一“冷”之间反差过大，形同“打摆子”，亦会叫人感到不舒服，幸好情况并非如此。我们看到，这场研讨于八九十年代之交转形为“文学史观”的探讨，亦由《文学遗产》等杂志牵头，连续几年，开了好几次大型讨论会，组织出版过几期专栏，有不少发人深省的意见发表。迤逦至20世纪90年代中期，便有建设“文学史学”的呼声兴起，在学界也得到了广泛响应。于此看来，从“宏观研讨”经“文学史观”讨论到“文学史学”建设，构成一脉相承的三个台阶，历史便是这样一步步走过来的。另外，就文学史的实际工作而言，宏观研讨虽未能直接产生有重大标志性的影响，但90年代以后，学界普遍加强了对作家群体、文学社团、思潮流派、文体类型及各群体、社团、流派、体式间相互关系的考察，且着重于文学活动与各种制度文化设施以及作家创作与社会传播、接受之间关系的审视，显然同宏观研究的取向相一致。只是“宏观研讨热”中有关理论思维更多介入文学史实践的期望，似乎有点落空，这自是90年代以后“思想淡出，学术凸显”的反映，并不意味着愿望自身的不合理。

然则，这期间我又做了些什么呢？90年代前期，因忙于手头其他事务，除主编了一本《近四百年中国文学思潮史》作为《中国文学史之宏观》的补编外，对学界有关文学史观的探讨基本未曾介入，只是在接触到各种争议后，写下一篇题作《文学史观念谈》的综述与评议文字，表明了我对这场讨论的回应。尽管如此，讨论中出现的众多说法，仍引起我的深思：看来文学史的研究不光限于总结几条法则，更须就文学史自身的对象、性质、目的、功效乃至文学史运行有无法则、其存在形态属实抑或虚构之类的问题，做一通盘的反思，才有可能对这门学科建立起较为全面而真切的认识。这就促使我下决心由文学史研究转向对文学史研究的再研究，也就是所谓文学史学的构建了。为谨慎起见，不打算一上手就来构建文学史学的基本原理，这样很容易流于“客里空”。我以为，比较可行的办法是从清理历史遗产入手，即系统调查与总结前人及今人在文学史研究上留下的业绩和取得的经验教训，看看他们走过了怎样的道路，碰到过哪些困厄，而在努力摆脱这些困厄时，又能给我

们带来多少启示。有了这笔历史遗产做家底，我们将不至于两手空空地闯入文学史学领域，面对各种疑难杂症始有可能应付裕如。于是我邀了董乃斌先生共同集合起一支队伍，以编撰《中国文学史学史》为题申报国家项目，并获得批准。从90年代后期到21世纪初，我的相当一部分精力便投放在这个课题上，虽然动笔撰写的只是全书"导言"和第一卷（古代卷）的"绪论"，却乘机阅读了大量相关的资料，且形成了有关文学史学历史演进的初步而大体完整的概念。本来按预定计划，在完成三卷本的文学史学史之后，还将与董乃斌先生继续合作编写《文学史学原理研究》一书，亦做过一些准备，但由于关注重心发生转移，精力照顾不上，中途退了出来。至于原先在这方面所积累的一点心得，后曾以《文学史的哲学思考》为题，借一次演讲的机会做了概括性的表述。估计自己对文学史的思考基本上只能到达这个深度了，故而将这篇演讲稿也辑入本书用为收结。

简略地回顾了个人从事文学史研究的大致历程，我觉得，它不单纯出自对考校历史事实的兴趣，更多地还要归结为以理论思维来把握历史动向的爱好。我一直认为，"史"和"论"是不能分家的。理论要从实践中来，不是取资于当前文学活动的实践，就是要到历史经验里去汲取灵感；脱离了本民族的历史和现实，便只能生搬外来的教条。当然，国外的经验也是要借鉴的，但必须依据本民族的实践（包括以往的实践）予以做出新改造。为此，我们应该下大工夫来总结有数千年悠久历史的文学传统，从中提炼出我们民族特有的审美经验、文化情趣、心理习惯及思维方式，用作理论创新的凭借，才有可能将民族精神发展和民族文化建设推上一个新的台阶。换个角度来看，历史的研究亦离不开理论的指导。任何一个搞历史的人都不会满足于个别事象的发现和考订，总要把各种资料排比起来，进行梳理，藉以找寻其内在的逻辑，而这一排比、整理的工作必然脱不了某种理论视野的制约，不管其本人是否明确意识到。因此，真正严肃的史家决不会有意排斥理论思维的作用，相反，他会自觉地选择最合适的理论模式作为武器，用以保证自己的研究工作取得预期的成效。所以说，"史"和"论"应该是相得益彰的。诚然，就各人性格而言，有擅长史料考证的，有偏爱艺术鉴赏的，亦有倾心

于理论思辨的，尽可分途并驰，取长补短，而不必生成派别门户之争。也只有相互尊重，共同协力，我们的文学史研究事业才能兴旺发达，学科建设的大厦才得以牢固地矗立于天地之间。

至于我本人，我从不讳言自己是由理论探讨的需求而进入文学史领域的，而且我的理论探讨路子前后也经历了某种变化。如果说，在20世纪80年代构想宏观文学史的阶段，我的着眼点主要在于发现和总结历史的规律性（从书中一再强调要建设“科学的文学史”上，即可见出端倪），那么，在经历了文学史观的讨论和从事文学史学史的编写，触及多种文学史观念（背后还常有一定的哲学观念为支撑）及其理论套式的兴替演变后，便已经领悟到，那种涵盖一切而普遍有效的“规律”与“模子”，实际上是不存在的。历史的真理永远只具有相对性，而其内蕴的意义则是层出不穷的。故文学史的研究当立足于探寻意义，或者说，要努力从传统中生发出新的意义，以促成历史向未来开放，以求得历史与现实的沟通，这也是为什么文学史要一再重写，其研究任务永无止境的缘由。这样说，并不意味着我完全否认历史的规律性，更不表明我同意文学史仅只是一种“虚构”或“神话”。在我看来，文学的历史演化是客观存在着的，它有自身的内在逻辑（即所谓规律性），也是不容轻易抹杀的，但这一内外相应、纵横交错的关系，又是极其复杂而多变的。不同时代、不同处境里的人们，各从自身的需求来接受传统，常只能找到与自身处境密切相关的那些表征，用以界定传统的某些性能，自无不妥，而用以概括传统的普遍性相，则不单犯有“以偏概全”的毛病，更进而堵死了传统继续推陈出新的路，将“活生生”的传统凝定化了。文学史研究的职责，正在于打破既有的框限，让传统重新被“激活”。传统得以永葆青春，历史与现实的对话能持续进行下去，由过去经当下再流向未来的航道通行无阻，我们民族的生存与发展便会有广阔的前途，这实在是今人关注历史传统的根本出发点所在，也是我个人对待文学史研究的一点指望。将已有的书稿和文章编集于此，除了给自己作个交代外，亦正是为了向学界同道展示一下个人的指望，以期有所是正。

末了要说明的是，编入本书的“宏观视野下的中国文学史”十章，

原题《中国文学史之宏观》，曾由中国社会科学出版社单独出版，但目前穿插于其间的附录各篇，以及构成“从文学史到文学史学”的各章，则均属初次结集成书。原书中因宏观勾勒而显得粗具轮廓甚或含带片面性的论断，一般不做实质性修补，以存其真。此外单独发表的各篇，皆注明发表的时间与刊物，便于查核。感谢北京大学出版社为书稿提供了问世的机遇，副总编辑张凤珠女士盛情组稿并鼎力支持出版，徐丹丽女士为书稿编排合理提出宝贵的建议，责编梁雪女士在审稿过程中付出辛勤劳动，一并申以谢忱。

陈伯海

2010年元月记于沪上